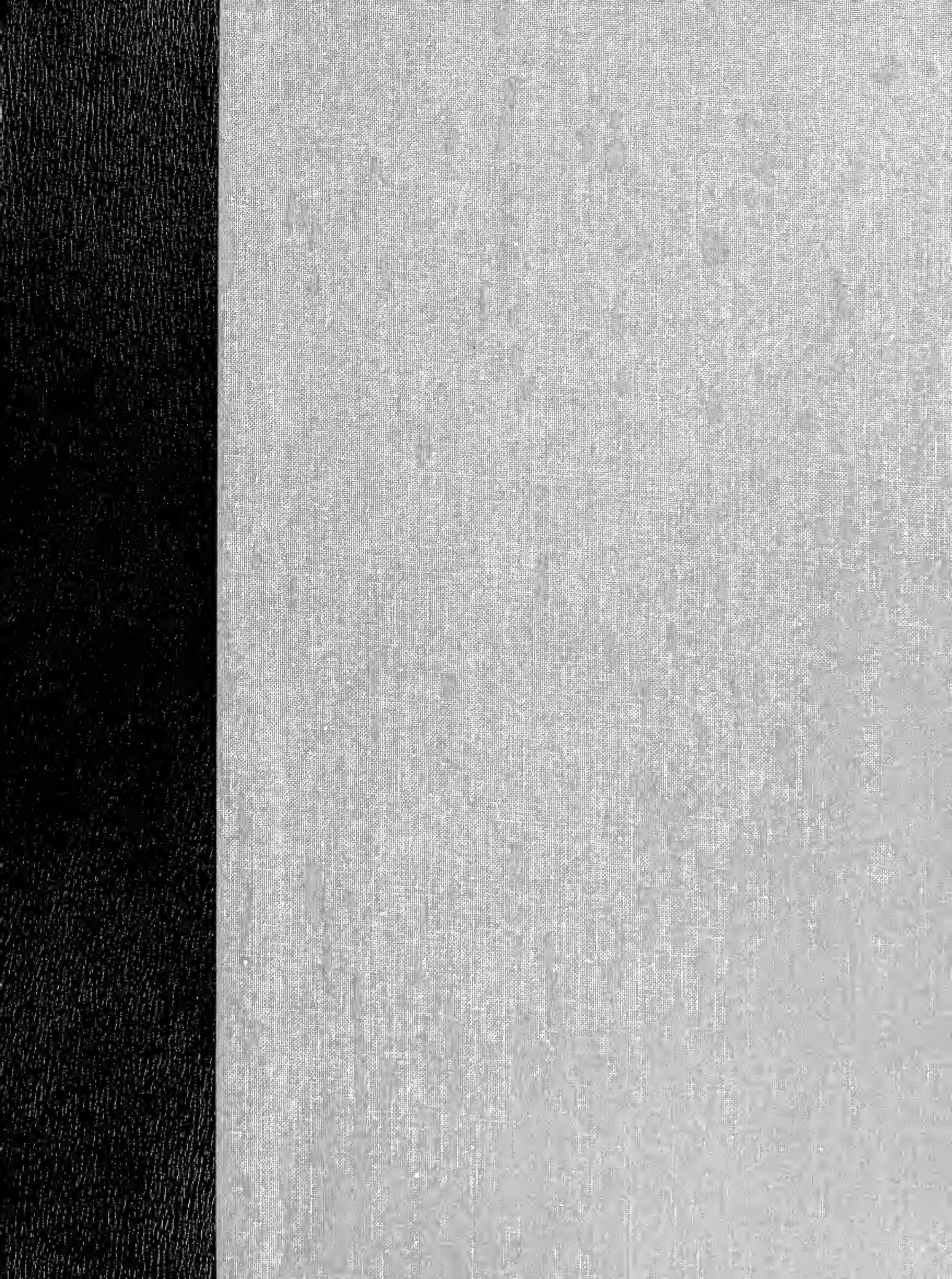




1835

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS,

RÉDIGÉE PAR

MM. ADOLPHE ADAM.
G. E. ANDERS.
BERTON, membre de l'Institut.
HECTOR BERLIOZ.
CASTIL-BLAZE.
ALEXANDRE DUMAS.
DE SAINT-FÉLIX.
FÉTIS PÈRE, maître de chapelle du roi des Belges.
HALÉVY.
JULES JANIN.
GERMANUS LEPIC.
LISTZ.
LESUEUR, membre de l'Institut.
JOSEPH MAINZER.
MARX, rédacteur de la *Gazette musicale de Berlin*.
MÉRY.
ÉDOUARD MONNAIS.
JOSEPH D'ORTIGUE.
PANOFKA.
RICHARD.
SEYFRIED, maître de chapelle à Vienne.
STÉPHEN DE LA MADELEINE.
FRANÇOIS STOEPEL, etc.

DEUZIÈME ANNÉE.

1835.

PARIS.

AU BUREAU D'ABONNEMENT, RUE RICHELIEU, N° 97.

IMPRIMERIE ET FONDERIE DE A. ÉVERAT, RUE DU CADRAN, 16.

1835.

Allen A. Brown
Aug 14, 1894

TABLES DU SECOND VOLUME DE LA GAZETTE MUSICALE DE PARIS

ANNÉE 1835.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES.

PLANCHES ET MUSIQUE.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 1.**

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG.
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 4 JANVIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress. Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

AVIS.

MM. les souscripteurs à la *Gazette musicale* dont l'abonnement finit le 31 décembre, sont priés de le renouveler, s'ils ne veulent point éprouver de retard dans l'envoi du Journal. Il suffira d'envoyer un bon sur la poste ou de donner avis par lettre affranchie; on fera traite sur les personnes qui s'abonneront au moins pour six mois. Il sera joint au présent Numéro une *Fantaisie sur une valse inédite de Meyerbeer, par Leidesdorf.* — Le 2e Numéro contiendra le Portrait de M. Lablache.

La musique destinée à MM. les abonnés de *la Gazette*, pour les mois de janvier, février et mars, sont des morceaux nouveaux et inédits de MM. *Chopin*, *Kalkbrenner* et *Moschelès*.

Afin d'épargner l'embarras de l'envoi des fonds, on fournira un mandat sur MM. les abonnés, pour six mois ou un an, qui le demenderont par lettres affranchies.

Le second numéro de 1835 ne sera expédié qu'aux personnes qui auront renouvelé; nous ne pourrons garantir de fournir ce numéro plus tard, s'il se trouve épuisé.

LE CONCERT DANS LA MAISON,

CONTE FANTASTIQUE,

Par J. Janin.

Un vénérable maître allemand de Berlin, exilé par sa mauvaise fortune dans Paris, la ville aux cent musiques; un grand musicien dans son ame, et qui s'est étonné lui-même bien souvent quand, au sortir de ses extases musicales, il s'est aperçu qu'il jouait les seconds violons à l'orchestre de l'Opéra-Comique, mon bon et digne voisin Thomas Ahntly, se promenait avec moi l'autre jour dans la belle allée des Tuileries, ni plus ni moins fier que s'il eut été Rossini en personne. C'est que Thomas Ahntly a la conscience de son génie caché, et bien que ce génie n'ait pu encore sortir de son ame depuis tantôt cinquante ans qu'il l'exercise à grands renforts de pianos et de coups d'archets, l'excellent second violon, Thomas Ahntly, ne s'en croit pas moins dans l'obligation de porter la tête aussi haut que possible, ne fut-ce que pour faire honneur à son génie. Ainsi autant chez lui c'est un bon homme rempli de bienveillances, tourmenté par sa femme et même par son chat quand son chat est en belle humeur et quand sa femme est triste, autant le digne Thomas est fier et hautain quand il est dans le monde. Ce n'est plus le même homme; il se pose, il se fait grand, il monte ou plutôt il grimpe sur son piédestal, il n'a plus aucune peur de personne, excepté peut-être de sa digne femme Sarah.

Or, ce jour-là, le soleil était beau, l'air était doux, Thomas Ahntly s'était paré de sa redingote d'hiver, sa belle redingote blanche dont la boutonnière était décorée, par le plus grand hasard, d'un magnifique foulard rouge qui d'ordinaire sert de bonnet à Sarah la nuit et de grand cordon de la légion-d'honneur à son mari pendant le jour. Thomas se promenait donc fièrement, la jambe tendue, l'œil interrogant, le sourire légèrement moqueur; même, sa fierté alla si loin ce jour-là, qu'il se permit de s'asseoir sur cinq chaises abritées par un gros maronnier; et voici comment il fut l'inventeur, ce jour-là, d'un bien-être tout nouveau : il était assis sur une de ses chaises, chacun de ses pieds reposait sur deux autres chaises, et chacun de ses bras pendait sur deux autres chaises. Le digne Thomas s'était fait à lui-même ce raisonnement : — Si l'on a bon air aux Tuileries sur une seule chaise, que sera-ce quand on occupera cinq chaises à la fois?

Moi, je regardais Thomas. C'est une chose si heureuse, un homme heureux! Lui, sans me regarder, il fredonnait un air de sa composition qu'il avait fort heureusement modifié par une ritournelle d'opéra-comique, afin sans doute de se souvenir qu'il n'était qu'un second violon, même dans les plus grands écarts de son génie! Ici, j'avoue à ma honte que le bonheur de Thomas me parut sortir si fort des limites convenues entre mon artiste et le bonheur, que je pensai méchamment à détruire ce beau rêve de mon étique ami en lui parlant de sa femme Sarah. — Pourquoi donc, lui dis-je, la bonne madame Ahntly n'est-elle pas venue se promener avec vous, monsieur Thomas?

Je croyais qu'au nom de sa femme le bon Thomas allait au moins redevenir un homme. Ah bien oui! Il fit : *Pst!* Puis il reprit sa chanson tout bas, et il ne s'arrêta qu'au refrein; après quoi il daigna m'entretenir en ces termes :

— Vous croyez donc, me dit-il, comme tous les autres, que j'ai peur de madame Sarah? — *Pst!* voilà comme j'en ai peur! — Il n'y a que les sots qui prétendent que j'en ai peur. — *Pst!*

Et comme je n'avais pas l'air convaincu, Thomas reprit : — Mon très-cher ami, me dit-il, aussi vrai que vous jugez très-mal la musique et que vous vous laissez prendre à mille petites bêtises qui ne sont pas dignes de l'oreille d'un homme, je vais vous dire qu'il n'y a que moi qui sais un peu comment se conduit un ménage. — *Pst!* — Avoir peur de Sarah! comme si je ne savais pas qu'une maison n'est qu'un grand orchestre, et comme si je n'avais pas été chef d'orchestre aux environs de Berlin. —*Pst*!

Alors se penchant vers moi avec un air, cette fois, plus confidentiel que guoguenard : — Savez-vous un meilleur moyen pour avoir chez soi l'harmonie domestique que de considérer en effet son intérieur comme un véritable orchestre? — Il ne s'agit que de savoir confier à chaque membre de la famille la partie qui lui convient dans cette grande symphonie de l'existence en commun, puis de tenir le baton d'une main ferme et de marquer la mesure comme il convient. Voilà, en effet, tout le secret pour être heureux et tranquille chez soi, mon garçon!

Ainsi, dans mon hypothèse, c'est la maîtresse du logis qui joue le *premier violon;* c'est elle qui est chargée de la mélodie principale sur laquelle toutes les autres voix ont à se régler. Vous voyez tout de suite de quelle importance un pareil instrument doit être à l'harmonie générale. Il faut d'abord que l'instrument soit pourvu de tons purs et mélodieux; il faut que l'instrument ne soit ni sourd, ni criard, qu'il se fasse entendre dans le *forte* sans rien perdre de sa grace et de sa délicatesse dans le *piano*. Vive cet instrument quand il est beau, quand il est pur et net et bien choisi! Quand l'amateur, avant d'en faire l'acquisition, ne s'est pas arrêté à des dehors trompeurs; quand il est pourvu de cordes justes et solides, peu disposées aux dissonnances; oh! les cordes à violons, ce sont les nerfs du corps humain. Ne me parlez pas de cordes fatiguées et d'une chanterelle qui se brise au plus beau moment de la passion! Vous me direz qu'un bon violon est un rare oiseau sur la terre; et en effet il y a bien peu de violons qui aient une ame comme l'ame du violon de Crémone! Il est vrai de dire aussi que souvent un violon novice a besoin d'être long-temps *travaillé* par une main exercée, avant qu'on sache tout le parti que l'on en peut tirer. Quant à ceux qui prétendent qu'on doit briser un mauvais violon parce qu'on a des chances de le refaire plus parfait; voilà, je l'avoue, un triste remède, souvent pire que le mal.

Mais si le choix d'un bon instrument est important, cela ne suffit pas encore. Il faut encore et surtout savoir s'en servir avec adresse, et le traiter convenablement si l'on veut lui faire rendre tous les sons que son ame recèle. Là est le grand art, le choix de l'instrument n'est que du bonheur. Oh! que je plains un mélancolique Stradivarius grossièrement touché par des mains brutales! Comme les pauvres cordes gémissent! comme le noble instrument a bientôt perdu toute sa grace et tout son charme! Ne me parlez pas d'un mauvais violon, mais aussi ne me parlez pas d'un virtuose malhabile! Celui-ci attaque toujours la note *fortissimo*. Cet autre appuye grossièrement l'archet sur la corde, enfin

celui-ci, par une misérable vanité musicale qui n'est que trop ordinaire hélas! cherche à briller en prodiguant les trilles et les phrases prétentieuses. Ainsi, les les uns font crier l'instrument en le touchant trop rudement, les autres, à force de mollesse, vous endorment aux plus beaux passages; les derniers enfin sont sujets à perdre souvent la mesure et à donner un très-mauvais exemple à l'orchestre. Mais ce qu'il a de plus nuisible, ce sont les mauvais musiciens qui tenant en main un premier violon, attaquent les notes sans discernement, tantôt *fortè*, tantôt *piano*, tantôt *largo*, tantôt *vivace*. O le triste caprice! ô la triste méthode! aussi fatigante pour l'orchestre que pour l'auditoire. Voyez-vous, mon ami, jouer du premier violon est une science difficile qui demande bien du tact, bien de l'esprit, bien de l'intelligence et bien du cœur. Il ne suffit pas de savoir jouer du violon à livre ouvert, il faut encore ne s'arrêter devant aucun obstacle, passer et glisser sans s'intimider entre les *dièze* et les *bémol*, et au besoin modifier les tons par un emploi judicieux de la sourdine, ne pas se jeter étourdiment dans l'*allegro* quand on doit rester dans l'*andante*, ne pas s'arrêter dans les modes majeurs, bien qu'ils soient gais et brillans, quand le morceau est disposé pour le sentimental mode mineur. Enfin, et ceci est de la dernière importance, il faut surtout garder invariablement la mesure en toute circonstance, et quand bien même l'entraînement serait général. Voilà, mon ami, une partie de mon opinion sur l'emploi d'*il violono primo* dans l'orchestre domestique, pensez-vous comme moi?

—Il me semble, dis-je à Thomas, que voilà bien des conditions de succès et que c'est là un terrible instrument dans un ménage, et qu'on ferait peut-être mieux de s'en passer, puisqu'il est si rare d'en trouver un parfait et si difficile d'en jouer!

— Oh! reprit-il, je conviens que le solo a bien son charme! mais cependant pourquoi donc acceptez-vous la contrebasse, je veux dire, le maître de la maison? Voilà un instrument qui doit parler haut et ferme, plus haut que fera jamais aucun instrument de l'orchestre, quand il parle. Il est vrai que la contrebasse ne doit pas se faire entendre dans la *petite économie* du ménage, les *cadences*, les *petits ornemens*. Les légers passages ne le regardent pas : c'est un nouvel instrument qui est fait pour renforcer la mélodie. Sa tâche principale est de donner à la symphonie le ton fondamental auquel tous les autres instrumens doivent obéir. Il faut en outre que la contrebasse marche toujours d'accord avec le premier violon, en prenant bien soin de ne pas jouer faux, car alors adieu toute harmonie! et souvent aussi adieu tout l'orchestre du ménage musical! Que s'il arrivait à très-haute et très-volontaire dame le premier violon, de tomber dans un faux ton où même d'hésiter et de chanceler dans la mesure, la contrebasse alors ne saurait trop se hâter de ramener son violon concordant à la mesure par quelques vigoureux coups d'archet facilement entendus. Si la contrebasse fléchissait un moment avec le premier violon, alors vous entendriez tout à coup mugir les cors, et puis où serait la gloire d'être contrebasse dans un morceau d'ensemble, si on se laissait traîner à la remorque? La contrebasse est un noble et imposant instrument, qui pour être bien joué, demande un grand aplomb, un coup d'archet sur et ferme. Malheur à la contrebasse qui s'en va dans un concert avant d'avoir terminé dignement sa partie! alors arrive pour le remplacer le tortueux serpent, insidieux instrument de musique militaire ; toujours prêt à remplacer un honnête instrument bourgeois, en disant : ouvrez-moi, la contrebasse se repose au cabaret, je viens jouer sa partie, s'il vous plaît; ouvrez-moi, je suis l'ami de la maison!

— J'aime assez votre définition de la contrebasse, dis-je à Thomas, et la queue de votre serpent qui arrive là tout exprès me paraît une bonne et amusante allégorie, mais que de temps employé à disposer votre orchestre? Voici plus d'une heure que vous parlez, et vous n'avez encore qu'un premier violon, une contrebasse ou un serpent à son défaut. — Comment allez-vous faire pour le reste de l'orchestre? et par exemple, qui donc sera votre *second violon*!

— Parbleu! dit-il, le second violon, c'est la femme de chambre (ici il poussa un soupir : se rappelait-il quelque jolie soubrette de ses beaux ans, ou son emploi à l'Opéra-Comique?) Savez-vous que dans un bon orchestre, un bon second violon n'est pas une chose à dédaigner? Il accompagne fort bien le premier violon, il en retrace et en fait mieux ressortir certaines parties; pour peu que madame *premier violon* s'arrête dans son jeu, mademoiselle Betty, second violon, le fait rentrer délicatement dans la mesure; que si malgré le second violon, le premier violon s'obstinait à ne pas suivre de si modestes avis, alors ce serait à la contrebasse à faire son devoir. Il ne faut donc pas mépriser les seconds violons, quand ils sont bien joués, mon ami, ils contribuent plus qu'on ne pense à l'ensemble de la bonne harmonie; tel que vous me voyez, je ne suis encore qu'un second violon à l'Opéra-Comique, mais cela me convient beaucoup mieux que de jouer la contrebasse.

— Vous avez raison, lui dis-je; c'est une chose pé-

nible d'être contrebasse tout le jour chez soi, d'être encore contrebasse le soir, et de revenir encore être contrebasse la nuit. Mais je ne vois encore que deux violons dans votre exécution. Et comment expliquez-vous le violoncelle?

— Le violoncelle, reprit Thomas, *c'est le secrétaire du maître de la maison ;* il est là pour appuyer et soutenir la contrebasse aux instans où elle faiblit, pour l'avertir quand elle s'endort, pour déguiser avec adresse ses défauts et ses absences, pour la ramener dans le véritable ton si elle s'en écarte. Le violoncelle est à la contrebasse ce que le second violon est au premier violon. Aussi voit-on souvent le violoncelle se rapprocher familièrement, soit avec le second violon, soit avec l'*alto*. Mais qu'importe, pourvu qu'il ne se livre pas avec le premier violon à des octaves défendues.

Ici Thomas se mit à rire, comme s'il avait fait la meilleure et la plus nouvelle des plaisanteries.

— Vous parlez de l'*alto ?* lui dis-je : quel rôle joue l'alto dans votre vacarme musical?

— L'alto, c'est tout simplement la cuisinière de la maison; l'alto est indispensable à l'ensemble, et sans lui l'*économie* serait toujours *maigre*. (Ici nouveaux rires de notre homme.) Il y a un grand danger à craindre avec l'alto, c'est qu'il ne souffle des notes, et ne dérange ainsi l'harmonie musicale. L'alto a besoin d'être observé par le premier violon; il doit se défendre contre les attaques du violoncelle, sans quoi gare quelque cacophonie irréparable !

Pour ce qui regarde les clarinettes, les hautbois et les flûtes, qui chantent, ce sont les enfans de la maison, aimables enfans dont le murmure est charmant. Leur son est pur, leur chant est aimable; plus ils mettent de réserve dans leurs entrées, et plus ils concourent à l'ensemble. Heureux l'orchestre quand les flûtes ne sont pas fausses, quand le hautbois n'est pas criard! Oh! les charmans instrumens, quand ils ne sont pas *gâtés !*

Pour ce qui est du basson, vous ne serez peut-être pas fâché de savoir ce que fait le basson dans notre orchestre domestique : il est le précepteur de cette aimable et babillarde famille de flûtes et hautbois; il les encourage, il les gourmande, il les accompagne, il est leur maître, il a la haute voix parmi eux. Aussi le basson doit être à la fois un maître ferme et indulgent ; il doit tenir un juste et honorable milieu entre trop de bruit et trop de silence. Du reste, le hautbois est déjà un personnage secondaire, moins secondaire cependant que les cors, honnêtes et zélés domestiques, qui ont bien soin de ne faire leur entrée dans les symphonies que lorsque leur service est nécessaire, et qui, malheureusement, remplacent dans la musique moderne les Frontin de l'ancienne comédie. Quant aux trompettes et aux cymbales, et à la grosse caisse et autre domesticité, ils remplissent tout-à-fait l'emploi de piqueurs dans une grande maison; ils ajoutent à l'éclat et à l'effet de la cérémonie; ils accompagnent, ils annoncent, ils ouvrent les portes; mais ces bruyans instrumens, plus bruyans qu'utiles, demandent particulièrement à être tenus en bride; si on n'exerce pas sur eux une vigilance sévère, ils feront un tapage à étourdir à la fois la contrebasse et le premier violon.

Voilà, mon brave ami, comment j'arrange mon orchestre bourgeois, voilà l'ordre qui règne sous mon toit domestique. Quand on a ainsi préparé et disposé l'effet de ses harmonies bourgeoises, c'est alors que le concert de famille marchera, jusqu'à la fin, de la manière la plus satisfaisante. Désormais, peu importe que les morceaux à exécuter soient lents ou vifs, solennels ou plaisans, tristes ou joyeux, un orchestre ainsi élevé est prêt à tout, soit qu'il joue un *allegro* de Beethoven, soit qu'on s'abandonne au doux et mol *andante* d'Haydn, soit qu'on affronte courageusement les complications infinies d'une symphonie à fugues de Mozart. Il n'est pas de musique difficile pour un orchestre de famille dont les voix sont fraîches et choisies et dont les exécutans sont d'accord.

Ainsi parla mon ami le vieux maître, et ainsi il poussa sa comparaison musicale jusqu'à ses dernières conséquences, et l'on voyait bien à son air qu'il triomphait de moi et qu'il était sûr de son triomphe. Moi je l'applaudissais du regard, quand tout-à-coup je vois mon homme pâlir et trembler. Autant il était à sou aise tout à l'heure, autant il se fait petit à présent; il était tout à l'heure assis sur cinq chaises, à peine est-il assis sur la moitié d'une chaise à présent. O le malheureux ! c'est sa femme, sa femme Sarah, qui accourt pour le ramener à la maison, et qui lui reproche aigrement de faire attendre son élève l'aveugle, et d'avoir emporté, un *lundi*, le foulard rouge de la maison.

A la voix de sa femme, le malheureux *maestro* se leva sans rien dire, et sans rien dire aussi, il reprit le chemin de la maison, où son digne élève *l'aveugle* l'attendait.

Je ne perdis du regard mon ami infortuné que lorsqu'il eut disparu derrière la rue Castiglione; et mon regard devait avoir quelque chose de singulier; car deux hommes de ma connaissance qui se promenaient s'arrêtèrent pour me demander ce que j'avais.

— Ce n'est rien, leur répondis-je. J'écouta's une symphonie qui n'est pas nouvelle dans laquelle la con-

trebasse était rudement gourmandée par le premier violon.

Jules Janin.

RÉFLEXIONS

SUR LA VALEUR QUE LES ARTISTES DOIVENT ATTACHER A LA CRITIQUE DE LEURS OUVRAGES.

Il se manifeste souvent une contradiction singulière chez les artistes. Ils éprouvent toujours le desir de voir juger leurs ouvrages, et rarement ils peuvent se défendre d'un mouvement d'humeur contre les arrêts de la critique, alors même qu'on leur prodigue plus d'éloges que de blâme. Cette contradiction prouve que les artistes, chez lesquels elle se fait remarquer, ne se sont pas bien rendu compte de leurs desirs, et le faux point de vue, sous lequel ils envisagent les observations de la critique, fait qu'ils se privent souvent eux-mêmes des avantages qu'elle pourrait leur procurer. On peut en dire à peu prés autant du public : se méprenant sur la valeur des jugemens en matière d'arts, et sur la manière dont ces jugemens sont accueillis par les artistes, il s'est aussi laissé aller à plus d'une prévention, tant à l'égard de ces derniers, qu'envers les censeurs de leurs œuvres. Le grand nombre, qui veut, sans efforts personnels, être promptement en état d'énoncer une opinion sur tous les sujets, est très-disposé à adopter, comme une sentence définitive et irrévocable, un jugement critique qui lui est présenté sous les apparences de la bonne foi ; ou bien, si l'artiste jouit de plus de crédit que son critique, à repousser ce jugement comme l'œuvre d'un homme qui s'est mêlé de prononcer sur des choses qu'il ne comprend pas. D'autres, enfin, sont tellement portés à ne considérer que comme un mouvement de vanité de la part de l'artiste le besoin qu'il éprouve d'être jugé en public et la crainte que lui inspirent les arrêts de la critique, qu'ils ont aussi, de leur côté, fait naître bien des préjugés contre les hommes qui se vouent, par état, à la culture des arts.

Cependant, il est plus d'une raison pour que l'artiste doive à la fois désirer et craindre de voir ses œuvres soumises à un jugement public. Nous allons chercher à éclaircir la question, en l'envisageant d'abord par rapport à la partie la plus directement intéressée.

Parmi les fausses idées, adoptées par beaucoup de personnes à l'égard des artistes, nous devons nous élever contre cette pensée si répandue, qu'ils n'appartiennent pas à la vie réelle, qu'ils planent au-dessus de cette vie dans une sphère plus élevée, dans un monde idéal, entièrement étranger et différent du nôtre. — La seule chose qui soit vraie en cela, c'est que le véritable artiste' presque toujours préoccupé de la culture de son art, ne gaspille pas son temps en mille rieus, comme les oisifs qui en font la principale affaire de leur frivole existence. Du reste, cette comparaison entre les artistes et les gens désœuvrés ne s'applique pas uniquement aux premiers, mais encore à tous les hommes capables d'accomplir quelque chose d'utile, et de rendre leur carrière plus honorable que celle des gens oisifs. Ceux-ci vivent dans l'inactivité et au-dehors d'eux-mêmes; ceux-là, je veux dire les hommes laborieux et les artistes, dans la concentration; mais tous, et précisément personne plus que l'artiste, appartiennent à la vie réelle.

En effet, un artiste a-t-il jamais rien créé qui, soit par l'idée-mère, soit par ses élémens, ne se rattachât aux réalités de la vie ? Si élevée que soit une pensée, si neuve que soit une image fantastique, n'a-t-elle pas toujours été engendrée par les antécédens de la vie réelle, et le germe n'en peut-il pas toujours être historiquement trouvé et nettement établi? Or, si c'est là une vérité incontestable pour toute espèce de créations de l'homme, nous répèterons, quant à l'artiste, que, pour ses ouvrages, il est plus obligé que personne à se rattacher à la vie positive, puisqu'il n'est pas en son pouvois de créer une idée *immatérielle*, comme le fait, par exemple, le philosophe en posant des axiômes abstraits, ni de produire par une force matérielle un objet palpable, comme *l'artisan*, et que ce n'est enfin que par l'ensemble, par l'action simultanée de ses sens et de ses facultés intellectuelles, que lui, artiste, est apte à créer quelque chose de vivant et d'animé. En effet, ses dispositions innées; tout ce dont il a enrichi son entendement et son imagination; les impressions qu'il a reçues du monde extérieur; tout cela fermente en lui et l'échauffe, le presse dans ses momens d'inspiration, et cherche à se produire, comme l'enfant renfermé dans le sein de sa mère témoigne par ses soubresauts le besoin de sortir de son étroite prison. Aussi, l'œuvre d'un artiste est pour lui ce qu'est pour une mère l'enfant qu'elle met au monde : elle est sa propriété la plus intime, et, cependant, quoique rien ne lui appartienne de plus près, elle tend en même temps à lui devenir étrangère; car cette œuvre qu'il a conçue demande à ne pas exister uniquement dans l'esprit et l'idée de l'artiste, mais encore par elle-même; et c'est, en effet, seulement ainsi qu'elle doit vivre, et qu'elle vit réellement. — Ce que nous venons de dire explique cette ardeur de créer, ce besoin de l'artiste de réaliser ses idées, et cette persévérance opiniâtre avec laquelle il poursuit ses travaux, jusqu'à ce que, de la simple conception d'une

œuvre, il soit parvenu à lui donner l'existence et les formes qu'elle doit avoir. Du reste, si l'homme attache déjà du prix à la manifestation d'une seule de ses facultés, combien plus d'importance ne doit point avoir à ses yeux le produit de l'*ensemble* de ses moyens?

Aucun être ne peut exister isolément sur cette terre; la vie de l'homme est dans ses actions; ce n'est qu'en agissant qu'il acquiert le sentiment de ses forces, qu'il se recrée de la vie, qu'il apprend à se connaître et à s'apprécier lui-même. D'un autre côté, l'idée et la volonté de l'artiste ne suffisent pas pour assurer une existence à ses ouvrages : les caractères tracés par le poète ou par le musicien sont encore une chose sans vie. Ces ouvrages doivent eux-mêmes se créer un rang, s'imposer par leur mérite aux esprits malveillans comme aux esprits bien disposés, et devenir un chaînon dans l'enchaînement général d'idées par lequel l'esprit humain se dirige : enfantés et puisés dans la vie, ils doivent y passer et donner la vie à leur tour. Alors seulement, l'intention et la tâche de l'artiste sont entièrement accomplies; alors seulement, son pouvoir lui est démontré par ses créations, et c'est ainsi que la *publicité* est indispensable à l'existence de l'artiste et à ses productions. Son plus dangereux antagoniste n'est donc pas celui qui attaque ses ouvrages, mais bien celui qui vise à empêcher qu'ils ne soient jugés; car un artiste, contre lequel réussirait pleinement cette tentative, serait anéanti.

Aussi, rien n'est plus important pour l'homme voué aux arts que la publicité, non pas précisément en raison des avantages positifs qu'il en retire, mais plutôt à cause du besoin qu'il éprouve de justifier à ses yeux le choix de sa carrière. Sous ce point de vue, chaque preuve qu'il acquiert que son œuvre est douée de vie, qu'elle agit sur l'esprit public, est pour lui d'un prix inappréciable, tandis que rien, au contraire, ne l'inquiète plus que de rester inconnu. Dès lors, ce qui fait souhaiter à l'artiste d'obtenir des preuves de son pouvoir de créer, d'entendre le public se prononcer sur ses productions, ce n'est point un vain désir d'éloges, dont il pourrait à la rigueur se passer, mais un besoin sérieux et réel. Pour attacher moins de prix à ces témoignages publics de son mérite, il faut être doué déjà d'une rare force de caractère, et avoir un profond sentiment de confiance en soi-même. Des artistes très-haut placés n'ont jamais cessé de les désirer ardemment.

Mais combien de fois les espérances que l'artiste fonde sur le jugement du public ne sont-elles pas déçues? Une œuvre d'esprit ne peut être comprise et appréciée que par un genre d'esprit analogue à celui qui l'a engendrée; ainsi, par exemple, les mathématiques ne sont pas du ressort du sentiment, et l'amour n'est pas du domaine de l'intelligence. De même, un ouvrage artistique, produit de l'*ensemble* des facultés humaines, ne saurait être jugé que par ceux qui possèdent au même degré la réunion des mêmes facultés. Tout jugement, porté sous d'autres conditions, est nécessairement incomplet; et il est très-naturel que l'artiste qui se trouve sous le coup d'un arrêt de ce genre, ne le considère qu'avec mécontentement, et qu'il en redoute de semblables pour l'avenir, de même que des éloges non motivés ne sauraient non plus le satisfaire.

Nous avons, dans ce qui précède, indiqué d'une manière générale la cause des mouvemens d'humeur que donnent souvent aux artistes les arrêts de la critique.

L'artiste, en effet, n'a pas créé son ouvrage pour le voir soumis froidement à la censure d'un aristarque; il le destinait à une vie idéale; il voulait en faire une source de jouissances pures pour le cœur et l'esprit, et en le voyant analyser dans un sens différent, il éprouve le malaise que répand dans une réunion intime d'êtres bienveillans la présence d'un observateur froid et importun : il craint, enfin, d'être mal compris, en voyant juger son œuvre, non d'après les idées qui l'ont inspiré, qu'il y a déposées, mais d'après les idées et les formes qu'on lui prête.

Si nous avons réussi à démêler l'origine ou la cause de ces mouvemens contradictoires chez les artistes en général, il ne nous reste qu'à leur offrir nos conseils pour qu'ils n'y retombent plus, et qu'à prémunir le public contre la facilité avec laquelle il adopte souvent des jugemens hasardés. — Chaque critique repose sur une idée fondamentale : c'est aux disciples de l'art à examiner scrupuleusement cette idée, à s'en servir comme d'une pierre de touche pour juger avec une sévère impartialité leur propre idée, c'est-à-dire celle qui a présidé à leurs œuvres. S'ils viennent à reconnaître que leur point de départ était faux, ils n'ont pas le droit de murmurer contre la critique : leur conscience, et c'est à ce juge infaillible qu'ils doivent s'adresser, leur conscience, dis-je, les condamnera elle-même, et ils doivent alors s'empresser de profiter des avis qui leur sont donnés. Lorsqu'au contraire il leur est démontré que les observations du critique ont une base erronée, ils doivent avoir la force de les dédaigner. Dans une semblable lutte, le faible seul succombe; l'homme de caractère en sort avec un redoublement d'ardeur et d'énergie.

De son côté, le public ne saurait mettre trop de lenteur à former son jugement sur les artistes, ni se montrer trop défiant à l'égard des critiques. Tel disciple des muses, dont les débuts ont été peu satisfaisans, fait

tout à coup éclater dans ses œuvres la maturité du vrai talent. Nous pourrions citer ici plus d'un nom illustre à l'appui de notre opinion.

Pour ce qui regarde, enfin, les critiques, notre article indique suffisamment les qualités que nous requérons en eux pour l'accomplissement de l'importante mission qu'ils s'arrogent dans le domaine des arts. M***.

ALBUMS DE ROMANCES.

HOMMAGE AUX DAMES, album de romances et de nocturnes inédits. Neuvième année.

Les amateurs de romances doivent être parfaitement rassurés sur leur consommation de l'année 1835; grâce à l'heureuse fécondité des auteurs et à la, non moins heureuse, concurrence des marchands, jamais on n'a vu tomber sur le public musical une pluie aussi abondante d'album de tous genres et de toute forme. Aucune des célébrités du genre n'a manqué à l'appel. Les Panseron, les Labarre, les Bruguière, ont fourni, comme d'usage, leur contingent duodécimal; les compositeurs dramatiques les mieux famés n'ont pas dédaigné de leur servir en aide et ils ont été suivis d'une foule innombrable d'émules plus ou moins habiles, plus ou moins heureux, jeunes renommées en herbe voulant percer la foule, anciens champions un peu vieillis essayant de ranimer leur ardeur d'autrefois.

L'abondance de cette denrée musicale qu'on nomme *romance*, ne doit effrayer ni ceux qui en usent, ni ceux qui en font; Paris ne cessera jamais d'être une terre prédestinée pour cette production. Le Parisien a toujours aimé les plaisirs faciles, et, certes, de tous les plaisirs musicaux, la *romance*, qui sait se passer au besoin d'accompagnement et même d'auditoire, peut bien être regardée comme le plus facile de tous. La seule et véritable difficulté que les amateurs auront à vaincre cette année pour ne pas être noyés dans ce déluge de couplets en musique, consistera uniquement à savoir choisir, et nous venons leur offrir le secours de notre expérience.

Comme il n'existe pas de privilége spécial pour la *romance*, on peut avancer hardiment qu'en cela comme en toutes autres productions de l'humaine intelligence, un dixième, tout au plus, se recommande par des qualités saillantes, comment donc reconnaître ce dixième, deux moyens existent pour cela. Les *Albums* ont l'avantage de ne se produire qu'une fois l'an. Informez-vous donc d'abord du chiffre de leur périodicité; c'est un gage de sécurité — le second moyen est encore plus simple; c'est l'étiquette du sac, le nom de l'auteur. — Ainsi donc : Aimez-vous la romance proprement dite, le sentimental et le langoureux, demandez M. Bruguière; il ne vous fera pas faute. — Est-ce quelque chose de plus franc dans la facture, de mieux rhythmée et de plus mélodique, adressez-vous à M. Labarre; il a de quoi vous contenter. — Vous faut-il de petites scènes dramatisées, des chants caractéristiques, M. Grisar est là tout prêt. — Enfin, voulez-vous prendre en aveugle et pourtant être certain de bien choisir, allez à celui que la vogue n'a pas cessé de soutenir, allez à M. Panseron. Voilà pour les spécialités. Si j'en passe plusieurs, M. de Beauplau, Masini, etc., c'est que j'ai seulement voulu donner quelques exemples et non établir des catégories.

Ceci posé, si je viens vous offrir un recueil sur le frontispice duquel se trouve : 1° L'indication suivante, 9e *année*; 2° des noms comme ceux-ci, *Meyerbeer*, *Paer*, *Halevy*, *Caraffa*, *Bellini*, *Adam*, puis des auteurs qui donnent des espérances, tels que MM. Alary, Féréol, Marmontel, Quesnel et Lejey-Milan, je vous aurai offert des garanties suffisantes pour ne pas compromettre votre réputation d'homme de goût. N'hésitez donc pas à vous procurer l'album intitulé : *Hommage aux Dames*. Des quinze morceaux qui le composent, n'y aurait-il à remarquer que le *Moine* de Meyerbeer, grande scène fort remarquable pour une basse-taille profonde, assez importante pour mériter un article spécial, que nous lui consacrerons dans un de nos premiers numéros. Il faut citer encore dans ce recueil *Il Rimprovero*, de Bellini, andante-cantabile de petites proportions, dans le caractère des cavatines de Rubini, et avec lequel les ténors de salon peuvent être certains d'un succès infaillible, pour peu qu'ils sachent rendre le caractère de ces mélodies. *La Maitresse du Bandit*, barcarolle d'Halevy, morceau bien conduit et rempli de verve, est encore d'un effet sûr s'il est dit avec la chaleur et l'énergie convenables. *La Confession*, de Paer, a fait époque lorsque la Gazette musicale en a donné le fac-simile. *Jane Shore*, poésie de M. Émilien Pacini, musique d'Alary, mérite des éloges à plus d'un titre; la romance de M. A. Adam est fort distinguée. Si le succès de l'*Hommage aux Dames* était à faire, ces six musiciens suffiraient pour l'assurer; je peux donc passer les autres sous silence, et il y a pourtant encore à louer dans ce qui reste.

NOUVELLES.

*** Les bals de l'Opéra feront du bruit cette année, non-seulement par un *orchestre-monstre*, composé de 70 musiciens dont la direction est confiée à MM. Musard et Dufresne, mais surtout par la pompe et la magnificence presque orientale qu'il est question d'y déployer. Nous croyons devoir donner une idée de ce brillant programme qui sera sans doute rempli plus fidèlement que certain autre. D'abord les danses les plus originales de la Russie, de la Pologne, de l'Italie, du Languedoc, etc., exécutés par le corps de ballet de l'Opéra.—Un pas nouveau composé exprès pour cette solennité, et dansé par Mazilier, Mmes Alexis Dupont et Pauline Leroux.—Comme les contrastes sont la vie des arts et du plaisir, à ces danses gracieuses et coquettes succéderont des caricatures grotesques et plaisantes dues aux dessins de Granville. Mais toutes ces merveilles et d'autres encore s'effacent devant le luxe de la loterie, qui, à l'imitation de la *Tombola* napolitaine, sera tirée, pendant le dernier bal, dans une *roue-monstre* (car tout est *monstre* aujourd'hui); elle se composera de 14 lots somptueux dont l'achat doit employer, dit-on, 50,000 francs, et qui consistent en bijoux, meubles de prix, tableaux sortis de l'atelier des premiers artistes; etc., etc. Quelle prime offerte au plaisir ! quelle irrésistible tentation que la chance de s'enrichir en s'amusant !

*** On annonce qu'après la *Juive*, M. Halevy doit s'occuper d'un ouvrage en trois actes pour l'Opéra-comique. Cet ouvrage offrira une singularité remarquable, s'il est vrai, comme on l'assure, qu'il ne doive employer que quatre acteurs, et qu'il laisse les chœurs au repos. Quelle bonne aubaine pour la province!

*** L'opéra-comique veut avoir aussi ses bals masqués, et les entourer de prestiges nouveaux jusqu'à ce jour. On y verra entre autres, l'importation chez nous d'un divertissement très-connu à l'étranger, et dont Walter-Scott a donné une longue et curieuse description dans les *Eaux de Saint-Ronan*. Il s'agit de la reproduction des tableaux les plus célèbres, par des attitudes de quelques personnes groupées.— On choisira, pour les imiter ainsi, les principaux chefs-d'œuvre de l'école Française.

Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne.

10, BOULEVARD DES ITALIENS.

A I fr. la livraison de 20 pages.

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **Beethoven.**	COLLECTION COMPLÈTE DES OEUVRES composées pour le piano, PAR ***Weber.***	COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **MOSCHELÈS**	COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR **HUMMEL.**

Les ouvrages avec accompagnement seront imprimés en partition et les parties séparément.

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous devenions un pcuple musical, et que dans cet art, comme dans tous les autres, nous surpassions les Italiens et les Allemands nos rivaux. Pour y parvenir, il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des cbefs-d'œuvres modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jouissance à leurs enfans. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs-d'œuvres à un prix assez modéré pour que tous ceux qui touchent du *piano* puissent se procurer la collection des ouvrages de BEETHOVEN, WEBER, HUMMEL et MOCHELES. Désormais, ce résultat est assuré : moyennant la minime dépense de 2 ou 8 francs par mois, on s'assurera rapidement la possession de l'un de ces grands maîtres ou de tous les quatre sans distinction. A compter du 15 décembre, il se publie chaque semaine, savoir : le 1er et le 15, une livraison des œuvres de BEETHOVEN et de MOCHELES; le 8 et le 22, une livraison de WEBER et de HUMMEL. Deux livraisons de chaque auteur sont en vente. Le prix de chaque livraison de 20 pag., est de 1 *franc.*

Nota. *On peut souscrire pour chaque auteur séparément.*

MUSIQUE NOUVELLE

POUR LE PIANO,

Publiée par Maurice Schlesinger :

Quadrilles de Contredanses,

Suivi de valse et galop,

Sur les plus jolis motifs du ballet de

Chao-Kang,

arrangées

PAR TOLBECQUE.

N. 1 et 2. Chaque, 4 fr. 50 c.

Deux Airs de Ballet

DE CHAO-KANG,

En Rondeaux brillans,

PAR

Fc KALKBRENNER.

N° 1, le Mariage. N° 2, pas des Ombrelles. Chaque, 6 fr.

Rondoletto facile

Sur des thêmes favoris



PAR A. ADAM.

5 fr.

Mosaïque,

Mélange des thêmes les plus agréables

DE CHAO-KANG,

Arrangés pour le piano

PAR A. ADAM.

6 fr.

Publiée par J. Meissonnier.

J. Field. Septième concerto pour le piano, 12 fr.
Du même. 12e et 13e nocturnes pour le piano. 4 fr. 50
Ouverture du Fils du prince, piano, 4 fr. 50
Pilati. Six petits airs du Fils du prince pour le piano, faciles, 5 fr.
Cornette. Cent romances pour cornet à piston seul, en 2 livraisons chaque, 5 fr.
Musard. Madrid, 2e quadrille espagnol, piano, 4 fr. 50
Id. à 4 mains 4 fr. 50
Mme Duchambge. Le muletier, romance, piano, 2 fr.
La voyageuse, 2 fr.
La jalousie du Maure, 2 fr.
Melle Loisa Puyet. Le juif-errant, 2 fr.
La coquette de soixante ans, 2 fr.
La fille d'Eve, 2 fr.
Ave Maria, 2 fr.
Neyts. Margarita, chantée par M. Richelmi, 2 fr.
Thys. Le pêcheur napolitain, 2 fr.
Monpou. Simple amour, 2 fr.
Les mêmes romances pour guitare chaque, 1 fr.

Publiée par A. M. Schlesinger, à Berlin.

Dessaner. Wanderlieder von Uhland f. Meine Singstim mit Begl. d. pl. 2 cahiers, net, 6 fr.
Jahns. Grand trio pour piano, violon et violoncelle. Op. 10. Net, 8 fr.
Bach, Joh.-Seb. *La Passion,* d'après l'évangile de St. Mathieu, grande partition. Net, 80 fr.
— *Dito.* Parties détachées. Net, 40 fr.
— *Dito.* Partition de piano, arrangée par Mar. N. 40 fr.
Reissiger. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. Op. 70. Net, 12 fr.
Mendelosohn-Bartholdy. 1re symphonie pour l'orchestre. Op. 11. Net, 22 fr.
— *Dito.* Arrangée pour piano à 4 mains par l'auteur. Net, 8 fr.
— Rondeau capriccioso pour le piano. Op. 14. Net, 3 fr.
Fantaisie sur une chanson irlandaise pour piano. Op. 15. Net, 2 fr.
— Fantaisies ou caprices pour piano. Op. 16. Net 2 fr.
— Variations concertantes pour piano et violoncelle. Op. 17. Net, 5 fr.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 2.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	8	75	9	50
6 m. 15	16	50	18	»
1 an. 30	33	»	36	»

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 11 JANVIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célébres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Mu icale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

AVIS.

Nous expédions encore le deuxième numéro à MM. les abonnés de la province et de l'étranger qui n'ont point renouvellé, nous les prions de nous envoyer un effet sur la poste, ou sur Paris s'ils désirent recevoir le troisieme numéro de la *Gazette Musicale*.

Il rera joint au troisième numéro la table et le titre de l'année 1834, et le portrait de M. Lablache.

LA LANGUE DU CŒUR.

Fragment de Jean-Paul Richter.

Un jour, le génie protecteur des hommes sensibles se présenta devant Jupiter et lui adressa cette prière: «Père divin, donne à tes pauvres humains une langue plus expressive, car ils n'ont à leur usage que des paroles pour dire comment ils souffrent, comment ils sont heureux, comment ils aiment. »—Ne leur ai-je pas donné les larmes, répondit Jupiter; les larmes du bonheur, celles de la souffrance et les larmes plus douces de l'amour?—Le génie reprit: «ô divin père, les larmes mêmes ne suffisent pas aux épanchement du cœur: Donne, je t'en supplie, aux hommes une langue plus puissante pour peindre les désirs à la fois langoureux et passionnés d'une âme tendre, les souvenirs si pleins de charme de l'enfance, les doux rêves de la jeunesse et les espérances que l'âge mûr fonde sur une autre vie en contemplant les derniers rayons de l'astre du jour quand il s'abîme dans les mers. Donne leur, mon père, une nouvelle langue pour le cœur!»—A ce moment, Jupiter fut averti de l'approche de la muse du chant par les divines harmonies des sphères célestes. Il lui fit un signe et lui dit: «Descends sur la terre auprès des hommes et enseigne leur *ton* langage.» Et la muse du chant descendit vers nous, nous apprit ses accents, et, depuis lors, le cœur de l'homme peut parler.

LETTRE DE CHARLES-MARIE DE WEBER

A un artiste qui lui demandait ses conseils (1).

L'abandon avec lequel vous vous adressez à moi, Monsieur, m'autorise à vous parler avec cette entière franchise

(1) Nous espérons que nos lecteurs ne seront pas fâchés de savoir quelles étaient les idées de Weber sur son état d'artiste, et sur le sort des artistes en général. Ce serait, ce nous semble, commettre un larcin envers le public que de ne pas lui communiquer ces pensées de Weber, et cette considération nous engage à leur faire part d'une lettre qu'il écrivit à M. ***, à une époque où celui-ci, dégoûté de la vie aride des hommes voués aux affaires, le consultait sur le parti qu'il voulait prendre de les quitter, pour se consacrer entièrement au culte des arts. En publiant cette lettre, nous avons principalement eu vue de faire profiter le plus grand nombre de personnes possible des conseils que Weber donnait avec toute l'autorité de son expérience, et l'aménité de son caractère, qui se peint s bien en ces lignes. (*Note de la rédaction.*)

donton devrait toujours user dans la vie en général comme dans le domaine des arts; mais que l'absence de tout fard fait trop facilement passer, aux yeux d'une jeunesse ardente, pour de la dureté et de la froideur. Je désirerais donc, et pour vous et pour moi, que vous prissiez tout ce que je vais vous dire, comme l'expression de la bienveillance la plus sincère et la plus cordiale.

Vous voulez vous consacrer aux arts. Il est de mon devoir d'appeler votre attention sur les difficultés immenses qui vous attendent dans cette carrière. J'ignore la part de talent dont le ciel vous a doué; mais je dois vous dire que même le génie le plus extraordinaire a besoin encore d'être favorisé par les circonstances, pour parvenir à créer quelqu'œuvre importante et pour réussir dans le monde.

A votre âge, où l'on est déjà porté à tout soumettre à l'analyse de la raison, les pas en arrière sont difficiles, et l'on a beaucoup de peine à se remettre au courant de la partie technique et grammaticale de l'art avec assez de facilité et de succès pour que l'on ne se sente pas brisé par l'excès de ses efforts, ni rebuté par des doutes toujours renaissans sur la portée de son talent. A cet âge, on sait déjà trop bien ce que procure l'art et comment il le procure, pour que l'on soit encore tenté de le cultiver pour lui-même avec cette ingénuité de cœur, avec cet abandon sans réflexion, qui font seuls triompher de toutes les difficultés. On veut, tout d'abord, produire soi-même de l'effet : on ne chante plus spontanément et sans songer à soi, comme chante l'oiseau, qui chante parce qu'il est oiseau : le dehors agit sur le dedans, au lieu que, d'après la véritable nature des choses, l'intérieur de l'artiste devrait s'épancher au dehors. — Admettons, cependant, que vos dispositions naturelles et votre zèle parvinssent à surmonter tous ces obstacles, et que vous devinssiez un artiste distingué ! mais êtes-vous certain que vous ferez partager au public la conviction que vous aurez vous-même de votre talent? Êtes-vous sûr de ne pas succomber sous le poids des mille circonstances qui entravent la marche de l'artiste dans sa carrière? Combien de grandeur n'a pas ainsi péri, et qui pourrait affirmer que bon nombre de ceux qui se sont élevés à une certaine hauteur dans le domaine des arts, n'échangeraient pas volontiers leur renommée contre les sacrifices qu'elle leur a couté , sacrifices dont les conséquences les raviront peut-être à leur famille et au public?

Quels sont donc, à les bien considérer, les avantages que la vie réelle offre à l'artiste? Et jusqu'à quel point lui est-il permis d'espérer qu'il parviendra à se créer une position sociale?

Etes-vous un artiste exécutant? c'est un emploi dans quelque chapelle qui vous attend, et qui ne s'obtient, même, pas encore si facilement : dans tous les cas, il est mal rétribué ; ou bien, si vous prenez le parti de vous consacrer à l'enseignement, c'est vous condamner à un genre de vie qui tue l'esprit et dessèche l'imagination.

Etes-vous compositeur? alors, combien d'années ne s'écouleront pas avant que vous attiriez l'attention du public, avant que les éditeurs paient vos productions selon leur mérite, avant que les directions théâtrales fassent représenter vos ouvrages?—Et, dans l'hypothèse la plus favorable, qu'aurez-vous encore obtenu, sinon une existence toujours médiocre et précaire?

Sans doute, il est des exceptions à tout cela. Mais qui vous autorise à penser que vous ferez une de ces exceptions? Et, d'ailleurs, comment le petit nombre de ces artistes privilégiés est-il réellement heureux, si ce n'est par ces sentimens qui soutiennent tout homme capable et bien né, la conscience d'avoir rempli sa tâche suivant la mesure de ses facultés et cette confiance en Dieu qui rassure contre les attaques ennemies, console de voir méconnaître de loyaux efforts, et dédommage des injustes dédains et de l'oubli du monde!

Ne prenez, Monsieur, tout ce qui precède ni pour un encouragement ni pour une désapprobation. Dans tous les cas où nos résolutions doivent décider du sort de toute notre vie, la voix intérieure doit être notre seul guide et notre seul juge.

Ch. M. de Weber.

TELEMACO,

Opera italien de Gluck.

Il dut passer de bien cruels momens, le jeune Cristoffolo, pendant les premières années de son séjour en Italie. Doué par la nature du sentiment le plus profond et le plus vrai de l'expression musicale, quels furent sans doute ses souffrances et son dégoût, en voyant ce qu'était devenu le drame lyrique entre les mains des eunuques de toute espèce qui régnaient alors!

Les exigences des chanteurs et la servile complaisance des maîtres, du spectacle le plus noble et le plus beau, avaient fait la puérilité la plus ennuyeuse et la plus ridicule. C'est Gluck lui-même qui s'exprime ainsi dans la préface de l'Alceste italienne. Encouragé par son maître, le père Martini, il eut la témérité de tenter une révolution. Il ne s'agissait de rien moins que de détrôner les prime donne et les castrati pour réin-

tégrer à leur place, l'art lui-même dans la personne des compositeurs. Mais cette difficulté quelque grande qu'elle fût, n'était pas la seule. Avant d'arriver aux chanteurs, il avait à vaincre les habitudes des fabricans de libretti et les craintes intéressées des entrepreneurs; après quoi venait pour le novateur la dernière et la plus dangereuse des épreuves, celle du jugement d'un public Italien. Ce peuple impressionnable et capricieux qui aime la musique comme le macaroni, et qui veut jouir de l'une sans faire plus de dépense de sensibilité ou d'application intellectuelle qu'il n'en faut pour absorber l'autre, devait trouver bien étrange qu'un Allemand eût l'audace de venir heurter de front ses mœurs musicales, lui dire en face que les fioriture de ses chanteurs n'étaient que de pitoyables non-sens, et lui demander d'un ton assez peu respectueux, du silence d'abord, de l'attention, puis de la réflexion et de l'intelligence. Cette assurance du génie ne fut pas toujours accueillie comme on aurait eu le droit de le craindre. Le succès d'Orfeo fut immense. Il est vrai que ce rôle est un des plus beaux que puisse désirer un chanteur, et que Gluck l'écrivit pour un castrat, dont le nom n'est pas venu jusqu'à nous, mais qui probablement était quelque *dieu* de l'époque. On peut donc, eu égard au caractère et aux habitudes du public italien, attribuer une bonne part du succès à cette circonstance, et supposer que, grâce au castrat, la partition de l'Hercule de la musique réussit, *quoiqu'elle fût admirable* et non *parce qu'elle* l'était. Ce n'est pas que *l'illustre* Castrato n'eût bien souvent tourmenté le maestro Tedesco pour obtenir l'aria di bravura qu'il lui fallait dans tous les opéras, mais Gluck, fort du vif intérêt que le chanteur paraissait attacher au rôle d'Orfeo, si flatteur pour son amour-propre, résista bravement; on dit même qu'un jour, fatigué de sse importunités, il lui répondit: » Tenez, s'il faut absolument que je sois votre » domestique, votre facchino, je veux bien pendant » huit jours vous servir à table, faire votre lit, balayer » votre chambre et cirer vos souliers, mais à condition » que je n'entendrai plus parler de votre *bravura di* » *castrato.* » Il est bizarre qu'après avoir remporté une victoire si difficile sur le chanteur italien, Gluck soit ensuite venu échouer devant l'exigence d'un tenor français. Il est constant cependant qu'il n'y a point d'air à roulades dans l'Orfeo, et que celui qu'on trouve dans la partition française du même ouvrage, a été fait à Paris pour Legros. A. Nourrit, en prenant le rôle, a eu bon esprit de supprimer ce morceau.

Les autres ouvrages que le compositeur allemand écrivit, dans le même but de réforme, pour Rome, Naples et Milan, se trouvaient dans des circonstances moins favorables que celles qui présidèrent à la mise en scène d'Orfeo. Aussi, furent-ils loin de recevoir le même accueil. L'un d'eux éprouva une chute éclatante; l'auteur fut baffoué non-seulement au théâtre, mais dans les rues mêmes de la ville, où l'on offrit, aux risées de la multitude, un tableau représentant un coq d'Inde, avec ces mots écrits au bas : Glu! glu! glu! glu! parodiant ainsi le nom du grand homme, par le cri du plus stupide des oiseaux. De bonne foi, il était difficile qu'il en fut autrement. Gall a pensé que les Italiens étaient doués d'une organisation spéciale. qui les rend *nécessairement* incapables de goûter une musique différente de la leur. Nous serions fort tentés de nous ranger de l'avis du phrénologiste, en songeant que malgré les progrès immenses et les modifications sans nombre de la musique dans tout le reste de l'Europe, malgré les efforts de quelques-uns de ses plus grands génies, l'Italie, après quelques oscillations, s'est toujours reportée, de préférence, vers tout ce qu'il y a de plus futile et de moins noble dans l'art. De-là, cet engouement frénétique d'un jour, pour des hommes qu'on méprisera le lendemain. De-là, ces jugemens incroyables des dilettanti sur des œuvres pour lesquelles tous les autres peuples civilisés professent la plus respectueuse admiration. Pour ne citer que ceux qui se rapportent aux musiciens italiens, j'ai entendu, à Rome, traiter la Sémiramide de Rossini, de *vieillerie fort ennuyeuse.* En Toscane, je causais un jour musique avec trois doctes Florentins; la conversation vint à tomber sur Cherubini : « Ah! Cherubini, dit l'un, il a fait un » joli morceau dans *Il Burbero di buon cuore;* depuis » lors il n'a rien écrit de passable; je crois que c'est un » pauvre homme, il a bien fait de rester en France. — » Oui, ajoutai-je, les français sont si barbares! C'est » bien bon pour eux. » Le brave amateur ne se doutait pas le moins du monde qu'il eût prononcé un blasphème à faire dresser les cheveux de tout ce qui, en France et en Allemagne, possède quelque sentiment sérieux de l'art musical. Et c'était sur des caractères si peu enclins à la méditation, sur ce peuple inattentif qui va au théâtre pour entendre un air, puis jaser tout haut, prendre des glaces et jouer à l'écarté pendant le reste de la pièce, que Gluck devait faire l'essai de son vaste système de composition dramatique! Il fallait, en commençant une pareille tâche, être pourvu d'une foi inébranlable en soi-même, et d'une persévérance à toute épreuve. Ni l'une ni l'autre de ces deux qualités ne manquaient à Gluck. aussi, resta-t-il fidèle à ce qu'il regardait comme la vérité, bien qu'il dût renoncer à obtenir pour elle un culte en Italie.

Je viens de dire que l'auteur d'Alceste, dans les ou-

vrages qu'il écrivit au-delà des monts, avait voulu faire l'essai de son système; il semble, en effet, n'avoir considéré ses nombreuses partitions italiennes que comme des esquisses, car on en trouve les traits principaux reproduits et développés avec plus de soin et de grandeur dans presque tous les opéras qu'il légua plus tard à la France, et qui l'immortalisèrent. L'une des plus remarquables à notre avis, est celle de Télémaco, dont nous allons nous occuper. Les emprunts que l'auteur a faits à cet ouvrage sont nombreux; nous les signalerons tous, en indiquant les modifications qu'il a cru devoir faire subir à l'idée première, en la transportant sur une scène plus riche en moyens d'exécution, celle de l'Opéra de Paris. Outre l'intérêt qui nous semble pouvoir résulter pour les artistes de cette exploration, il leur sera agréable, peut-être, de connaître les autres parties demeurées intactes de cette partition aujourd'hui si rare et si complètement inconnue.

L'ouverture est la même que celle d'Armide. Elle se compose, comme on sait, d'une introduction maëstoso, suivie d'un allegro. On ne saurait trouver à ce morceau une expression bien tranchée, ni surtout bien applicable au sujet de l'opéra. Il ne pouvait en acquérir davantage en venant s'adapter au drame héroïque de Quinault, malgré une phrase mélodique, gracieuse, que Gluck a substituée, vers le milieu de l'allegro, à un trait assez insignifiant. Tout ce qu'on peut en dire, c'est que l'introduction est pleine de largeur et de pompe, et que le *sujet* de la seconde partie, soutenu presque constamment par les instrumens à cordes, est d'un rythme énergique et chaleureux qui acquiert plus de force encore en passant dans les basses pendant un tremolo des violons.

Ce thème est fort bien traité, mais il y a loin de-là à l'ouverture d'Iphigénie en Aulide. On a placé dans le ballet de cet opéra, le morceau instrumental en *la* mineur, qui succède immédiatement à l'ouverture, dans Telemaco. Cet air pantomime est remarquable par une tournure de mélodie originale, et surtout par une phrase présentée en canon à l'octave, entre le premier violon et les bassons unis aux altos, d'un effet accentué et mordant. Le chœur « La viva face » accompagné d'un dessin continu de second Violon, et divisé en phrases d'une coupe assez irrégulière, offre peu d'intérêt. Le rithme du trio suivant, « Perche si barbaro » attire au contraire l'attention au premier coup-d'œil; c'est le même que celui dont Gluck a tiré un si grand parti dans la scène infernale d'Orphée :

Quel est l'audacieux
Qui dans ces sombres lieux.

La sentence prononcée par l'oracle est formulée en phrases prononcées sur une seule note, qui viennent, en baissant d'un demi-ton, se terminer sur des points d'orgue, de tonalités différentes. C'est d'une belle et sombre couleur. A vrai dire, cependant, j'aime encore mieux l'oracle d'Alceste. Le grand air que chante Circé : « *In mezzo a un mar crudele* » offre un début aussi franc qu'énergique; les imitations dialoguées entre le premier violon et la basse ont du grandiose dans leur simplicité, et ce morceau serait vraiment beau si l'on n'y trouvait malheureusement vers le milieu, une longue vocalise de dix mesures sur le mot *vento*, qui rompt le charme et détruit toute unité dans le style. Cette misérable banalité se reproduit trois fois avant la fin de l'air; elle a été évidemment arrachée à Gluck par la cantatrice, jalouse d'infliger au compositeur le sort que la magicienne Circé fit subir aux compagnons d'Ulysse. Nous passerons rapidement sur le trio : « *Ch'io speri al cuor mi dici* » il présente une modulation ingénieuse, mais sa forme nous semble un peu écourtée. L'air suivant : « *Non dirmi ch'io viva* » est d'une agitation fort dramatique; on y retrouve en outre, tant dans les dessins de l'orchestre que dans l'harmonie et dans le chant, l'embryon de l'air terrible d'Oreste dans *Iphigénie en Tauride* « Dieux qui me poursuivez » la phrase :

« In tanto tormento,
« In tanto timore,
» Non curo quel pianto
» Mi scordo l'amore
» Per me più spavento
» La morte non a! »

a même été conservée en entier dans le morceau français sous les vers :

« J'ai trahi l'amitié, j'ai trahi la nature,
» Des plus noirs attentats j'ai comblé la mesure. »

On y trouve seulement des syncopes de violons qui ne sont pas dans l'instrumentation primitive. Après cette scène si remplie de mouvement musical, Télémaque éperdu sort de la scène pour aller tenter de rompre le charme dont il croit son père victime. La jeune Asteria reste seule alors, seule avec son amour pour le fils d'Ulysse, seule avec ses poignans souvenirs, sa souffance présente, et ses craintes de l'avenir. C'est ici que se trouve l'admirable monologue, dont nous avons entretenu le lecteur dans la notice biographique sur Gluck, que publia l'année dernière la Gazette musicale. Nous n'y reviendrons pas; d'ailleurs il faudrait vraiment nous faire violence, pour soumettre à une desséchante analyse un pareil trésor de passion et de mélancolie. L'allégro suivant a de l'expression, mais la mélodie nous semble manquer d'originalité. L'auteur se relève l'ins-

tant d'après par l'un des plus délicieux andante qu'on ait jamais écrit. Tout ce que la tendresse a de plus irrésistible, la grâce de plus simple et de plus touchant semble avoir été épuisé par le compositeur pour embellir ce chant d'Ulysse; et certes, si le roi d'Ithaque en résistant à l'amour de Circé fait preuve de fidélité conjugale, s'il répond par un refus aux offres brillans de l'enchanteresse, il faut convenir que ses accens ont une telle douceur et ressemblent si fort à ceux de l'amour, qu'il est heureux pour lui que sa chaste épouse ne puisse les entendre. La seconde partie de l'air surtout, me semble sublime:

« Lieta veder ti bramo
» Del mio rigor mi pento
» Ah! vorrei dir ch' io t'amo
» Ma... Non lo posso dir.

La manière dont est jeté ce mot *ma*, indique tout ce qu'il en coûte à Ulysse pour rester fidèle. Il exprime un regret si passionné, si profond...... oh! c'est admirable. Je ne suis pas riche, mais je donnerais bien deux cents francs d'entendre la voix frémissante de Rubini me chanter cet air-là.

L'interpellation de Télémaque et la réponse du chœur dans la scène de la forêt enchantée, forment un court andante, qui depuis est devenu l'introduction de la célèbre ouverture d'Iphigénie en Aulide. L'air de mouvement qui suit offre un bien plus puissant intérêt sous le rapport historique. Commençons par dire qu'il est magnifique d'un bout à l'autre, puis nous le signalerons comme n'étant que l'esquisse de l'immortel duo « esprit de haine et de rage », que chacun croyait avoir été écrit primitivement sur les paroles de Quinault.

On y retrouve la large phrase en imitation, composée seulement des trois notes mi, si, sol, les grands cris des instrumens de cuivre auxquels répond à l'octave la voix plaintive des hautbois, l'accompagnement en doubles croches des violons, enfin tout ce qui fait le fond de la fameuse évocation. Seulement, dans Armide, Gluck a attaqué, dès le début, la phrase principale, tandis que, dans Telemaco, il la fait précéder d'une progression de quartes ascendantes pendant quatre mesures, et ne l'entonne que sur les mots: « Ombra mesta del Padre ». Ajoutons que, n'ayant à sa disposition dans l'orchestre italien pour lequel il écrivait, que deux hautbois, deux cors et un basson, et voulant donner cependant toute la force possible an son de ces instrumens, le compositeur est parvenu à son but en affaiblissant par des sourdines toute la masse des instrumens à cordes; et je ne sais si, au moyen de cette ruse ingénieuse, qui, du reste, donne au timbre des violons un accent spécial parfaitement adapté à la situation, cette simple partie de cor si dramatiquement amenée ne produirait pas, dans une petite salle, un effet supérieur encore à celui qui résulte de la voix terrible des trombonnes, dans la vaste enceinte de l'Opéra. Le reste de l'ouvrage ne présente plus rien qu'on puisse placer à la même hauteur, et, si nous en exceptons le dernier air en *la* de Circé, que l'auteur a ensuite placé, sans aucun changement essentiel, dans le 4e acte d'Iphigénie en Tauride, nous sommes obligés de convenir que c'est à peu près tout ce qu'il y a de vraiment beau dans Telemaco. A nos yeux, cependant, ces beautés sont d'un ordre si élevé, qu'il a fallu un génie véritable, abondant et chaud, comme était le génie de Gluck, pour les semer, en courant, sur des partitions écrites à la hâte, dont l'existence était si aventurée, et auxquelles, par conséquent, l'auteur ne pouvait attacher qu'une importance secondaire.

Hector Berlioz.

Revue critique.

Fantaisie pour la harpe, sur les motifs de l'*Aspirant de Marine*, de Th. Labarre, arrangés par l'auteur. Op. 68. Prix : 6 francs.

Il nous est impossible de croire que ce pot-pourri, ou soi-disant fantaisie, contienne tous les motifs de l'*Aspirant de marine*; mais ce qu'il nous est encore plus difficile de nous persuader, c'est que M. Labarre ait choisi ici les plus jolis motifs de son opéra... En effet, après avoir parcouru ce morceau d'un bout à l'autre, nous n'y avons rien trouvé qui se distinguât le moins du monde des idées les plus vulgaires, rien qui pût offrir le moindre intérêt, sous quelque rapport que ce puisse être. Des mélodies dénuées de toute originalité, accompagnées par une harmonie toute plate et des rythmes insignifians, voilà ce que nous avons rencontré dans cette œuvre, où la critique pourrait même signaler certaines combinaisons harmoniques auxquelles nous aurions été loin de nous attendre de la part d'un virtuose aussi distingué que M. Labarre, et surtout d'un compositeur qui, comme lui, a écrit plusieurs romances remarquables. L'œuvre entière est facile, et, sous ce rapport peut-être, on peut le recommander aux harpistes qui ne possèdent pas un grand talent d'exécution.

Six Valses pour le piano, par Fr. Hünten. Op. 68. 1re livraison : 5 francs.

M. Hunten écrit généralement pour une classe de pianistes avec lesquels il ne peut être question de l'art, dans la véritable acception du mot; aussi ce compositeur sait-il ne pas s'élever trop haut ni descendre trop bas, dans le choix de ses idées et de ses motifs. Il est constamment naturel, simple, calme et gracieux; ses œuvres ne présentent jamais de grandes difficultés,

aussi, sont-ils toujours reçus avec bienveillance par la grande masse des pianistes amateurs. Les compositions de M. Hunten sont écrites avec pureté, doigtées avec soin et il est rare qu'on ait à y relever quelque faute contre les règles. Nous nous empressons donc de recommander aux amateurs le présent opuscule.

Pas Styrien. Valse favorite dansée par mesdemoiselles Elsler, arrangée pour le piano, avec accompagnement de violon (*ad libitum*), par A. Ropiquet. Prix : 4 fr. 50 c.

Des rythmes et des mélodies rappelant la danse gracieuse et légère de deux des artistes les plus distinguées da notre époque, seront toujours bien reçus des amateurs, même quand un semblable choix se recommanderait par des chants moins entraînans, et par une allure moins dansante que la valse dont le titre précède. Nous avons surtout remarqué avec intérêt la reprise qui se compose de douze mesures, et se subdivise en périodes de trois et de six mesures. Nous n'avons rien à reprocher à l'arrangement, l'exécution ne présente aucune difficulté et, somme toute, c'est un œuvre que nous pouvons recommander avec bienveillance auprès des amateurs.

Quatre Romances, de Masini.

La chaine. — La jolie fille. — Pensée d'amour. — Rosine. Tels sont les titres que portent ces légers opuscules. Quant à ce qui touche les paroles, nous les trouvons toutes assez insignifiantes, mais surtout offrant peu de ressources au musicien. On n'y trouve nulle part de ces inspirations lyriques où la musique s'empare si puissamment de l'ame et saisit l'esprit de l'auditeur avec une force irrésistible. Si nous faisons abstraction de quelques fautes contre la déclamation pure, la musique est assez généralement fraîche et chantante, simple et naturelle, bien qu'à vrai dire elle ne renferme rien de bien neuf ou de bien original. Quoi qu'il en soit, ces romances ne pourront qu'être reçues avec plaisir, dans ce moment surtout où la musique d'opéra offre si peu de ressources pour les chanteurs de salon.

Trois Fantaisies élégantes sur les motifs favoris des opéras de Bellini, pour le piano, par Czerny. Op. 247. Trois numéros. Prix : 6 francs chaque livraison.

Ces trois livraisons contiennent les motifs favoris de la Somnambula de Bellini, tous plus ou moins heureusement cousus les uns aux autres par des pensées incidentes, et tous ramenés avec plus ou moins de longueur à la forme de la variation. Ces motifs gracieux apparaissent sous la forme qui convient le mieux au piano, ils sont brillans sans contenir cependant de grandes difficultés, et ils se font écouter avec plaisir, pourvu qu'on les exécute avec un style gracieux et une habileté suffisante. Ils peuvent surtout rappeller un souvenir agréable à ceux qui ont eu occasion de voir et d'entendre les œuvres dramatiques de Bellini. C'est là à vrai dire que nous semble reposer l'unique destination et la seule valeur de semblables arrangemens. La jouissance poétique procurée par la pure musique instrumentale, jouissance que tous les esprits ne sont point aptes à concevoir, se matérialise alors par l'effet du souvenir; cela devient beau parce que, sous ce qu'on entend, chacun peut reproduire les paroles du texte.

Premier Quadrille de contredanses variées, suivies d'un Galop pour le piano à quatre mains, par F. Hünten.

Toutes très-dansantes, toutes constamment gracieuses, animées et exemptes de grandes difficultés d'exécution, ces contredanses ont sur celles des autres fabricans ordinaires cet avantage, qu'elles ont été écrites expressément pour le piano et qu'ainsi elles sont toujours bien disposées et convenablement doigtées.

CORRESPONDANCE.

Turin, le 25 décembre 1834.

. . . .

Au grand théâtre, *Anna Bolena* n'a pas été bien accueillie. Je ne saurais trop dire si la faute en est aux chanteurs ou au public; il me semble néanmoins que ce froid accueil tient surtout à ce que le public était mal disposé pour entendre cette pièce. Mme Schoberlechner, chargée du rôle d'Anna, s'est en effet bien acquittée de sa tâche. A une voix pure et passablement forte, elle joint une bonne méthode et beaucoup d'entente de la scène. Il faut cependant avouer qu'étant Allemande sa prononciation laisse beaucoup à désirer, et nuit quelque peu à son chant. Quoique bel homme, Mariolini, qui a représenté Henri VIII, n'est pas bien sur la scène : son chant n'est pas sans mérite, et c'est un acteur qui plairait s'il mettait plus de chaleur dans son exécution. La signora Rubini Desanti, rôle de Seymour, ne fait ni bien ni mal. Du reste, l'ensemble de la représentation était assez satisfaisant : mais le public en voulait au directeur du théâtre, et le lui a manifesté dans cette circonstance. — Au théâtre Sotera, on vient de donner *la Sposa fedele*, opéra dans lequel un des premiers rôles est chanté par la fille de M. Gebauer, votre habile basson : malgré le peu d'agrément de sa figure, cette jeune personne a paru avec succès. — Donizetti a écrit à Milan un nouvel ouvrage, *Gemma di Vergi*. Tout le second acte de cette pièce est très-beau; dans le premier acte, il n'y a de remarquable que le finale; l'ouverture est aussi un beau morceau. Mme Ronzi a beaucoup plu dans cet opéra, mais seulement de sa personne; fort jolie, elle a une voix qui ressemble à celle d'une vieille femme. Le ténor Reina a un immense succès; le bariton Cartagenova, au contraire, fait *sempre fiasco*.

A.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui au théâtre Italien, *Otello;* déjà il n'y a plus de places a louer. Les bouffes sont maintenant trois fois par semaine le théâtre des *Torys*; et le dimanche, c'est le bon peuple du Marais qui applaudit avec frénésie les accens enchanteurs des Lablache, Tamburini, Rubini et de Mlle Grisi. On ne fait pas chanter ce jour-là Mlle Brambilla. En bon administrateur, M. Severini sait que le public du dimanche ne se contente pas de *voir*, mais qu'il vient pour *entendre*.

*** La première représentation de *la Juive* aura lieu à l'Opéra du 4 au 6 février. Trois actes sont répétés sur le théâtre; les quatrième et cinquième le seront cette semaine, et M. Taglioni finit dans ce moment les divertisssmens.

*** Le premier bal de l'Opéra était brillant, et avait attiré belle et nombreuse compagnie. M. Véron déploie trop de luxe aux fêtes de Carnaval pour que le public se refuse le plaisir d'en profiter.

*** L'Opéra comique donnera le 14 janvier une *fête de nuit* à laquelle concourront les emprunts faits à tous les arts. Du nouveau, c'est rare aujourd'hui; aussi faut-il savoir doublement gré aux directeurs de ce théâtre de ce nouveau genre de plaisir. Tout ce que Paris possède de plus fashionable se donne rendez-vous pour mercredi au théâtre de la Bourse.

*** Aujourd'hui le Théâtre Nautique donne son premier bal masqué. Il annonce un orchestre de 80 *musiciens*, qui jouera les plus nouveaux quadrilles de Tolbecque, et notamment : Les salons de Paris, Chao-Kang, etc., etc.

*** *Robin des Bois* sera représenté vers la fin de la semaine à l'opéra-comique. Par arrangement avec le directeur du théâtre Nautique qui renonce cette année au *théâtre Allemand*, les chœurs arrivés d'Allemagne, sont engagés à l'opéra-comique, et l'orchestre sera renforcé. On a lieu de compter sur un grand succès d'argent, pareil à celui de la première apparition de *Robin des Bois*.

*** Il est question à l'opéra d'une représentation qui doit être donnée cet hiver au bénéfice de Mlle Taglioni, et d'un ballet en un acte que le père de notre danseuse à la mode compose pour cette solennité. C'est un calcul doublement avantageux. La nouveauté du ballet doit augmenter la recette et l'intérêt qui s'attache à la bénéficiaire empêchera la critique de s'exercer rigoureusement contre le ballet. Il n'est rien tel que de se soutenir en famille.

*** Il y avait encore foule au quatrième concert de M. *Berlioz*. Le public ne se lasse pas d'applaudir ses belles symphonies. Une particularité remarquable à ce concert, c'étaient le *Bal* et la *Marche du Suplice*, de la symphonie fantastique, arrangés et exécutés sur le piano, par M. *Listz*. Impossible de se faire une idée des applaudissemens frénétiques de toute l'assemblée, après le *Bal*; aussi jamais personne avant M. Listz, n'avait joué le piano d'une manière aussi surprenante. Pour produire dans une salle de concert, un aussi grand effet sur le *piano*, avec des morceaux destinés à l'orchestre, il faut plus que du talent il faut du génie. Nous avons entendu dans le même concert un duo composé et exécuté par M. Litz et son élève Mlle Vial. Cette jeune personne se place, par ce premier début, au rang des pianistes les plus distingués. De l'énergie, de l'ame et du goût, telles sont les qualités qui distinguent Mlle Vial.

*** Le concert donné par mademoiselle *Puget*, était un des plus remarquables de la saison. En effet, des noms tels que MM. Levasseur, Nourrit, Lanza, Rondonneau, et Mesdames Damoreau et Raimbaut, pour la partie vocale, et M. Mengal pour la partie instrumentale, qui tous étaient à leur poste, ne pouvaient manquer d'attirer nombreuse et bonne compagnie. M. Levasseur a chanté le *Moine*. Cette scène dramatique déjà célèbre, de *Meyerbeer*, et une composition fort originale de mademoiselle Puget, *la Confession d'un Brigand*; *Don Juan aux Enfers*, scène; *Ave Maria*; le *Mousquetaire* et la *Somnambule*, romances de mademoiselle Puget, ont obtenu beaucoup d'applaudissemens.

*** Nous nous empressons d'apprendre à nos lecteurs que la, symphonie fantastique de M. Berlioz, mise en *partition de piano*, par M. Listz, vient d'être mise en vente.

*** Mme Degli-Antoni donnera un concert dans les belles salles de l'institution musicale de M. Stœpel, 6, rue de Monsigni, lundi, 19 février On entendra MM^mes^ Vigano, Ducrocq, MM. Richelmi, Bordogni, Ernst, Lazna, Boullanger, et la bénéficiaire que son talent et sa position sociale rendent également intéressante. On trouve d'avance des billets chez M. Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

*** Les concerts du Conservatoire commencent dimanche prochain. Nous entendrons au premier la symphonie pastorale, et quelques morceaux de la messe de Beethoven, exécutés avec cette rare perfection qui distingue cet orchestre dirigé par M. Habenek.

*** On parle dans les salons de la Chaussée-d'Antin de deux jeunes suissesses, Mlles Albertine et Cécile Warnoz qui chantent, avec accompagnement de flûte et de piano, des airs nationaux, tels que ceux du *Giesbach*, de Brienz, d'Interlacken, etc.

*** Le nouveau ballet qui servira de début à M. Henri, pour son avènement au trône de la Chorégraphie sur notre première scène dansante, a pour titre, *le siège de Calais* : encore un *ballet historique*. On se demande si c'est une traduction en pirouettes et en entrechats des Alexandries un peu boursouflés de Dubelloy?

*** Le dernier numéro de la *Gazette médicale*, présenté à l'Académie, contient l'observation suivante, sur un cas de sentiment musical très-developpé chez une idiote. Une femme de 60 ans environ, entrée depuis son jeune âge dans la division des aliénés de la Salptrièere, et actuellement placée dans le service de M. Mitivié, n'a jamais eu qu'une intelligence excessivement bornée; elle a toujours été incapable d'apprendre à s'habiller, à travailler, ou même à parler. Quand elle veut exprimer quelque chose, elle fait entendre une sorte de grognement ou un cri rauque, qu'elle répète jusqu'à ce qu'on l'ait comprise. Néanmoins elle est musicienne, et sa capacité pour la musique est même portée à un très haut degré. La première circonstance qui s'offrit à nous de lui reconnaître cette capacité, était bien propre à fixer notre attention. Une jeune femme, figurante ou actrice dans un des petits théâtres de Paris, était entrée depuis peu à l'hospice pour y être traitée d'une manière aiguë pendant laquelle ses habitudes de théâtre revenant par intervalles, elle chantait, déclamait, gesticulait et dansait, suivant les rôles qu'elle croyait remplir. Un jour, elle tenait les deux mains de la vieille idiote, et chantait une chanson dont elle marquait la mesure en sautant. L'idiote suivait la chanson, non de la parole, puisqu'elle ne parle pas, mais de la voix, sautait aussi en mesure et paraissait aussi y prendre un grand plaisir. On nous prévint alors qu'elle chanterait tout ce que nous voudrions. Sa danse finie, on la pria de chanter divers airs qu'on lui désigna. Notre répertoire fut plutôt épuisé que le sien. Il lui suffisait, nous dit-on, d'avoir entendu un air pour le retenir, et elle le répétait chaque fois qu'on l'en priait. Nous en fîmes aussitot l'expérience. M. Guerry, qui était présent, improvisa un air; l'idiote le suivit, et, sur notre demande, elle le répéta. M. Guerry improvisa le commencement d'un autre air; elle le suivit encore, mais au lieu de s'arrêter comme M. Guerry, elle acheva l'air commencé, et la fin, toute de sa composition, répondait au commencement. On voulut connaître l'effet que ferait sur elle un instrument de musique. On joua de la flûte : elle était tout yeux et tout oreilles, et répétait les airs qu'on jouait. On pria M. Litz de venir; il toucha du piano devant elle. Je ne puis rendre ce que l'idiote éprouva. Immobile et les yeux fixés sur les doigts de M. Litz, ou bien se contractant en mille sens divers, se mordant les poings, elle était dans un état impossible à décrire. On eût dit qu'elle vibrait avec chacune des cordes de l'instrument, qu'elle sentait tout ce qui se passait dans l'ame du musicien. Elle ne répétait plus ce qu'elle entendait; le passage subit des sons graves aux sons aigus agit sur elle avec une force prodigieuse; il occasiona une commotion semblable à celle que produit une décharge électrique; plus de vingt fois ce passage fut exécuté, et toujours il produisit la même commotion. Elle aime et recherche les fruits; on voulut savoir si elle les préférerait à la musique. On lui donna des abricots auxquels elle ne fit aucune attention tout le temps que M. Litz continua à toucher du piano Elle s'en occupa seulement quand elle cessa d'entendre la musique.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 3.**

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 18 JANVIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

L'ITALIE

CONSIDÉRÉE SOUS LE RAPPORT MUSICAL.

Le temps n'est pas encore bien éloigné où l'Italie représentait le centre de toute vie artistique, le point de réunion qui, de toutes les parties du monde civilisé, appelait comme vers une patrie commune quiconque s'honorait du nom d'artiste. Tout ce que Rome et Athènes, au temps de leur plus brillante splendeur, ont produit de plus magnifique, tout ce que le moyen âge, la mythologie et la religion du Christ, les antiques et les nouvelles croyances ont créé de plus sublime, tout cela se trouvait réuni sur le même sol. Les nouveaux temples élevés à côté des anciens ne le cédèrent en rien à leurs devanciers pour la grandeur ni pour l'éclat. Tout près du Panthéon de l'ancienne Rome, on vit surgir un Saint-Jean de Lateran, une Maria Maggiore, et les ruines mêmes du temple de Neptune, ces ruines d'une grandeur si imposante, durent s'effacer devant des monumens tels que la cathédrale de Milan ou le Saint-Pierre du Vatican. Là même où des dieux nouveaux, chassant les divinités détrônées, vinrent s'asseoir violemment sur les autels renversés, là encore cette révolution religieuse servit à la conservation des temples antiques; et quoique dans le même édifice, l'intérieur soit parfois d'une antiquité plus reculée de vingt siècles, que les colonnes extérieures, le portique ou la coupole, bien que Minerve, Junon et Vénus, ou encore les jeunes vierges de Vesta aient dû faire place à une madone moderne, ces changemens même rendent plus présens aux yeux de l'artiste les divinités de l'antiquité, et pour lui, les temples sont encore habités par les dieux qu'on adorait il y a deux mille ans.

Cet étrange mélange de l'antique croyance avec la nouvelle, se trouve partout en Italie, sous les formes les plus curieuses; il n'est pas d'église catholique qui, au milieu de ses mystères les plus sacrés, n'y porte une empreinte mythologique, et sur la porte d'entrée du Vatican auquel le colisée a donné naissance, on trouve encore les bronzes représentant les amours secrets de Jupiter, Léda et le Cygne, Europe et le Taureau, etc., etc. Et ce ne sont pas seulement les portiques extérieurs des temples qui excitent l'admiration du monde moderne, ce n'est pas seulement l'architecture dans son âge d'or qu'il faut contempler en Italie; la peinture et la sculpture ont aussi prodigué leurs plus riches trésors pour l'ornement des murailles intérieures. De là ces pélerinages des artistes vers l'Italie, et particulièrement vers Rome, où depuis des siècles, ils se sentent attirés comme par une puissance irrésistible. Ils y trouvent tous une récompense à leurs fatigues, et un aliment éternel à leur admiration dans la seule vue des temples, des portiques, des églises et des palais qui y abondent. Quant à ceux qui ne cherchent qu'un souvenir vivant de ces chants solennels qui jadis remplissaient les auditeurs d'un saint recueillement et d'un enthousiasme religieux,

ceux-là seuls retournent dans leur patrie, avec des espérances déçues, et un désappointement irréparable, car la musique n'est qu'un souffle qui s'envole dans les régions de l'air pour s'évanouir aussitôt. Les signes mêmes qui en expriment le sens sont privés de vie, s'ils ne sont animés par un son vivant, une ame nouvelle. Ces chants sublimes qui retentissaient jadis dans l'enceinte des temples, ils se sont éteints depuis longues années, et eux seuls laissent déplorer leur absence au milieu des innombrables chefs-d'œuvrequ'on admire dans toutes les autres branches de l'art. Cette musique religieuse, qui autrefois brillait en Italie d'un si vif éclat, et dont la gloire avait pénétré dans toutes les parties du monde, elle a aujourd'hui cessé d'exister. Ces plain-chants si simples et si élevés tout à la fois, prirent un essor immense sous le génie des Annimuccia, des Palestrina et autres qui les élevèrent au rang des plus nobles créations de l'art; l'imagination ardente de Carissimi les transforma en oratorios et peu à peu on les vit abandonner le sanctuaire sacré pour s'impatroniser sur la scène.

La musique dramatique inonda dès-lors l'Italie tout entière; les plus grands artistes s'y adonnèrent avec ardeur, et elle ne tarda pas à faire tomber dans un oubli presque complet la musique religieuse. La nouvelle impulsion musicale se communiqua aussitôt au reste de l'Europe. En France et en Allemagne, il s'engagea une lutte pour l'éclat des représentations théâtrales; on s'enleva de part et d'autre les chanteurs étrangers, et l'Italie perdit des-lors son monopole artistique. Cependant l'antique renommée de l'Italie, se prolongea pendant plusieurs siècles, et parmi les nombreuses émigrations d'artistes qu'elle attirait dans son sein, il s'en trouvait encore un grand nombre qui croyaient trouver dans cette contrée la terre promise, et comme le sanctuaire de la musique. Étrangers, ainsi que laplupart des musiciens à l'histoire de l'art, et privés de toutes connaissances relatives à l'état de la musique pendant les différens siècles qui avaient précédé leur époque, il ne leur restait plus pour les guider dans leurs espérances que les seules ressources de leur imagination. Blasés par une musique dont le but le plus élevé est le déchaînement des passions humaines, ils pouvaient difficilement se contenter de quelques chants solennels simples et religieux.

Des espérances déçues, des spéculations malheureuses, voilà où il faut chercher la cause principale de l'anathème fulminé par presque tous les musiciens contre l'Italie. Que des observations faites avec partialité aient contribué à répandre de nombreuses erreurs, et à fermer ainsi la route de l'étude et des recherches consciencieuses, c'est un point sur lequel on ne doit pas élever le plus léger doute; de nos jours même, un Allemand de Berlin n'a pas hésité à publier sur ce sujet un ouvrage dans lequel il a recueilli toutes les vieilles préventions et toutes les anciennes doctrines, quelque erronées et quelque partiales qu'elles pussent être. (1) Heureusement, le voyageur berlinois a donné à son ouvrage un titre tel qu'il est aisé de s'appercevoir qu'il n'a pas vu l'Italie du beau côté, mais seulement par le revers. Dans ce monde quel objet n'a donc pas ses deux faces opposées? Il faut assurément avoir reçu du Ciel une singulière organisation pour que, dans un voyage en Italie, on s'obstine à ne rien envisager que sous un point de vue et précisément du côté le moins favorable. Nous allons apprendre à M. Nicolaï, quelles sont encore les ressources de ce pays, sous le rapport musical, et lui révéler l'intérêt que peut encore y trouver, pour toutes les branches de l'art, l'homme qui a étudié, ce que fut l'Italie, et ce qu'elle est aujourd'hui. Mais, avant d'expliquer l'influence que peut posséder l'Italie sous le rapport des études musicales, qu'il nous soit permis aussi de rappeler les extravagances qu'on peut lui reprocher. Nous éviterons ainsi de tomber dans le défaut contraire à celui de M. Nicolaï, et nous pourrons en même temps lui prouver que l'Italie considérée par le revers ne nous est pas moins connue qu'à lui-même.

L'ancien chant grégorien dont tout habitant des pays chrétiens s'est senti si profondément ému une fois au moins dans sa vie, ce chant si solennel dont les anciens pères de l'Église nous parlent avec tant d'enthousiasme, eux qui l'ont entendu exécuter avec la grandeur et la simplicité nécessaires, par des chœurs innombrables, dans les cloîtres de l'Italie, de la Grèce et de l'Asie-Mineure, aujourd'hui encore dans les abbayes et les cloîtres de l'Italie, il forme presque exclusivement la partie musicale du culte catholique. Cependant, de même qu'on a vu disparaître l'antique caractère de grandeur et de simplicité de nos ancêtres, de même que la religion et son culte ne sont plus devenus que des cérémonies vides de sens, de même aussi tout ce qui se rapproche de ce culte s'est dégradé peu à peu, et, si ces mélodies grandes et religieuses ne nous avaient pas été conservées au moyen des signes graphiques, il serait impossible de les reconnaître aujourd'hui. On oublia peu à peu dans les cloîtres la gravité et la dignité si nécessaires à l'exécution des plain-chants. Dans les chants alternatifs qu'on exécute d'ordinaire, un chœur presse l'autre, les psaumes se taisent devant l'antiphonie, celle-ci est aussitôt remplacée

(1) *Italien von der Kehrseite, eine Warnungstimme, von Nicolaï.* (L'Italie vue par le revers, mot d'avertissement, par Nicolaï.)

par des hymnes; un morceau succède rapidement à l'autre, afin que la parole du Seigneur ne tombe jamais à terre, ainsi que le disent les moines qui, dans leur manière d'exécuter les plain-chants, peuvent rappeler par fois les buffles mugissants des abruzzes ou les grenouilles des marais Pontins.

La musique religieuse sur laquelle reposait jadis la plus grande gloire de la musique italienne est aujourd'hui entièrement disparue sauf quelques très rares exceptions, non pas qu'on ne puisse encore, dans toutes les églises, tous les cloîtres et toutes les abbayes, entendre des messes ou des vêpres en musique; mais ce qui nous fait dire qu'il faut la regarder comme perdue, c'est qu'en s'éloignant peu à peu de son but, elle a cessé d'être telle que le lui prescrivait son origine. Si dans les siècles précédens, la musique religieuse formait presqu'exclusivement le domaine de l'art musical; si son caractère distinctif s'étendait même jusqu'au madrigal mondain ou jusqu'à la musique de théâtre, nous voyons au contraire à présent la musique dramatique et toutes ses extravagances envahir l'enceinte des églises. Ce n'est pas assez qu'en Italie on ait mêlé le style libre et galant aux graves et solennelles cérémonies de la religion, il faut encore qu'on y exécute la musique qui a été applaudie au théâtre; qu'on y reproduise les motifs profanes qui ont fait le tour de l'Europe et qui se répètent de bouche en bouche parmi le peuple; il faut qu'on affuble ces motifs d'un texte religieux pour servir ainsi à des lambeaux de messes, vêpres ou tout autre prière qu'on exécute en grande pompe avec une et quelquefois deux grosses caisses, cimballes et tous les instrumens du même genre. Pour donner à une telle fête musicale tout le piquant convenable, il ne manque pas de s'y présenter un chanteur à roulades; ce virtuose appartient pour l'ordinaire à la classe des castrats qui généralement tiennent à leur *aria*, la seule qu'ils savent chanter, autant pour le moins que les moines mendians tiennent à leur besace, et qui, armés de la plus risible assurance, promènent d'une fête à l'autre et leur énorme embonpoint, et leur mince filet de voix. — *Parturiunt montes.* — Du reste, pour que le contraste entre l'énormité anti-naturelle du chanteur et l'exiguité de sa voix puisse ressortir d'une manière plus choquante encore, le virtuose ne manque pas de se mettre en évidence sur le devant de l'orchestre. C'est alors qu'exposé bien en plein aux regards du peuple, ce saint ambulant pousse hors de sa poitrine un air tellement surchargé de roulades, fioritures et autres agrémens musicaux, qu'il devient impossible de suivre le fil de la mélodie devenue tout-à-fait méconnaissable comme la villageoise de l'Italie, au jour de ses noces, quand sa figure disparait sous l'assemblage des rubans, des fleurs et des feuilles dorées de laurier. Ce qu'il faut surtout remarquer, ce sont leurs interminables trilles et leurs cadences à perte de vue. Combien de fois, dans le cœur même de l'hiver, ne m'est-il pas arrivé de sentir la sueur inonder mon front, par suite de la crainte où j'étais, ou de voir s'éteindre tout à coup cette voix si semblable au râle des agonisans, ou bien de voir expirer sous mes yeux ce chanteur qui soutenait, à la terreur générale, une trille d'une si prodigieuse et si pénible longueur !

Généralement, un morceau aussi régalant pour l'oreille est suivi d'un autre qui ne le lui cède en rien. Le plus souvent le second morceau consiste en un concerto de flûte, cor ou violon, dans lequel l'exécutant ne manque pas de reproduire la même impression de pénible anxiété et de terreur déjà précédemment éveillée. Il arrive même que l'on rencontre de ces absurdités vraiment incroyables qui passent toute espèce de borne et qui trahissent une décadence musicale sans exemple. C'est ainsi que je citerai des morceaux d'orgue avec accompagnement de guitare, des solos de contre-basse, flageolet, etc., etc. Et que l'on ne croie pas que de telles fêtes musicales n'ont lieu que dans les communes, les villages ou même les petites villes; tout cela est le partage aussi bien de Rome et de Naples, que d'Albano, de Velletri, de Gensano. La seule différence consiste tout au plus dans le nombre plus ou moins considérable des instrumens à vent ou à cordes; et si ces derniers se réduisent quelquefois à trois ou à quatre seulement, c'est une mesure qui n'atteint jamais les grosses caisses ni aucun instrument à percussion; le nombre de ces derniers égale souvent celui des violons.

Du reste, dans les solennités extraordinaires, les églises ne se font pas faute des représentations dramatiques; tout le monde connait la fête de la Crucification, celle de la Suspension du Seigneur et autres divertissemens qui ont lieu aujourd'hui encore à Naples, ainsi que dans le reste de l'Italie Méridionale, et qui, dans la Semaine-Sainte, sont exécutés *in persona* par quelques membres des confréries religieuses. Une représentation chantée de la Passion est encore célébrée dans la chapelle pontificale elle-même et dans presque tous les pays du monde catholique; il est même des endroits de l'Italie où le prêtre remplit le rôle du Seigneur et l'enfant de chœur celui de Saint-Pierre; tandis que le sacristain chante celui de Judas, d'autres représentent le grand prêtre et sa servante: on fait mieux encore; car, pour bien rendre sensible l'histoire de la Passion, c'est le souffleur d'orgue qui derrière le buffet, se charge d'imiter le cri du coq, à trois reprises diffé-

rentes. Les autres solennités sont célébrées aussi d'une manière plus ou moins édifiante. Les comédies que jouent des enfans, le jour de la conception de la Vierge, et qui sont représentées avec tant de vénération, principalement dans les cloîtres, se sont répandues jusques en France et dans les parties catholiques de l'Allemagne. La fête de l'Ange-Gardien n'est pas célébrée avec moins de pompe dans plusieurs endroits, et l'anniversaire des Martyrs des deux sexes est fêté aujourd'hui encore, dans presque tous les villages de l'Italie, par le martyre simulé d'un jeune paysan ou d'une villageoise, ce qui le plus souvent a lieu d'une manière plus dramatique qu'édifiante. Lorsqu'on a fait choix du candidat martyr, et surtout quand c'est une sainte qui doit figurer en scène, le curé du village, ou à son défaut un moine, s'applique à instruire le sujet sur la manière dont il doit se conduire, c'est-à-dire, qu'il lui apprend à se tourner, se courber, se poser; bref il le catéchise avec soin sur tout ce qu'il doit faire et surtout se laisser faire, il en résulte par fois des inconvenances dont le moindre tort est dans leur bouffonnerie. En 1829, sur les bords du lac de Bolsena, j'ai eu occasion d'assister au martyre de sainte Christine sous les traits d'une jeune fille, et je ne saurais dire ici la curieuse manière dont cette cérémonie fut représentée à la face du peuple. Après la fin du spectacle dans l'église, la foule se précipita dans la salle de combat des animaux (car en Italie ces sortes d'amusemens forment une partie indispensable des fêtes religieuses) et pendant que les buffles, les ours et les chiens s'arrachaient mutuellement les entrailles, aux vifs applaudissemens du peuple, on entendait encore précisément la même musique qu'une heure auparavant, et sans aucune espèce de différence, on venait d'exécuter dans l'enceinte de l'église. Il est impossible de se figurer quelque chose de plus grossier que ces sortes de fêtes, même quand nous remonterions jusqu'à celles qu'on célébrait en l'honneur des anciennes divinités; et quand nous nous reporterions à ce pélérinage des égyptiens vers le temple de Diane à Bubastis, dont nous parle Hérodote.

Toutes ces momeries paraissent appartenir encore à cette époque où l'on cherchait à inculquer dans le peuple les mystères religieux, et où l'on employait à cet effet des spectacles de nature à le familiariser avec ces idées. De là cette fête connue sous le nom de Fête de l'âne ou des fous, *festum asinorum*, dans laquelle on menait en grande pompe un âne revêtu d'habits de prêtre, jusque dans l'enceinte même de l'église, où le peuple masqué se livrait aux plus dégoûtantes saturnales. On fêtait ainsi la parole du prophète sur la naissance du Sauveur. Les spectacles sur la mort de Jésus-Christ ne sont pas moins édifians, ainsi que nous le prouve une ancienne tragédie française, dans laquelle Dieu le père est troublé, au plus fort de son sommeil, par l'arrivée d'un ange qui lui apporte la nouvelle de la mort de son fils. L'ange s'exprime ainsi :

Père éternel, vous avez tort
Et devriez avoir vergogne;
Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un ivrogne !

Dieu le père répond :

Il est mort !

L'ange :

L'homme de bien.

Dieu le père :

Diable emporte qui en savait rien!

Si tous ces amusemens sont profondément empreints de l'esprit du temps, d'un esprit d'ignorance et de superstition, de même aussi on peut aisément mesurer le degré d'instruction musicale chez un peuple où ce caractère d'extravagance religieuse est encore dans toute son antique vigueur.

C'est aussi au même genre de fêtes qu'appartiennent ces sérénades qu'aujourd'hui encore, dans toute l'Italie, et principalement à Rome, on exécute devant la porte de l'église le soir ou la veille au soir de la fête célébrée en l'honneur de la madone noire ou blanche, de la madone des sept-douleurs, ou de toute autre sainte en vénération. Dans une tribune élevée en face du portique de l'église, se trouve, en plein air, une troupe musicale qui exécute des ouvertures, des symphonies, des valses et des quadrilles, souhaitant ainsi le bon soir à la sainte madone, et la félicitant sur l'heureux anniversaire de sa fête. Toutes les fenêtres des rues aboutissant au lieu de la fête sont tendues de tapisseries, et la plus magnifique illumination laisse pendant plusieurs heures apercevoir les belles Romaines parées de leurs plus brillans atours, et formant comme une immense guirlande de fleurs qui atteint jusqu'au sommet le plus élevé des toits.

La religion n'est pour les Italiens qu'une simple représentation nationale; comment la musique religieuse pourrait-elle prendre à leurs yeux un autre caractère?

Il existe cependant telle église ou telle chapelle qui font à cet égard une glorieuse exception. C'est ainsi que je citerai la chapelle du Vatican, qu'il faut bien distinguer de la chapelle pontificale. Outre le grand nombre de compositions d'un genre plus moderne, plus mondain, ou, si l'on veut, plus théâtral, on y exécute encore des ouvrages anciens. Parmi d'autres solennités du même genre, je me rappelle particulièrement une fête

musicale qu'on célèbre tous les ans dans le Vatican, à l'octave de la Saint-Pierre, et qui mérite une mention toute spéciale, tant pour le grand nombre des artistes qui y prennent part, que pour le style et le genre des morceaux qu'on y exécute. Toute la fête se compose des vêpres dites en musique. Sur les quatre ou cinq orgues qui se trouvent dans l'église Saint-Pierre et qui peuvent se transporter d'un autel à l'autre, suivant les exigences de la solennité, on en dispose deux dans le chœur, derrière le maître-autel, de manière à ce qu'une partie de l'auditoire se trouve placée entre les deux, et à ce que les chanteurs, au nombre de deux à trois cents, prennent place en face les uns des autres, dans la galerie de l'orgue, en formant deux chœurs entièrement distincts. C'est alors qu'on exécute à huit parties ou à chœur double les psaumes et les hymnes d'un Caldara, d'un Tomaso Bai, Bagnocavallo, Scarlatti, Casali et autres, avec accompagnement des deux orgues et avec le secours d'un nombre considérable de violoncelles et de contre-basses. Cette fête musicale, par l'admirable précision de l'exécution, par le nombre des artistes qui y concourent, et par le style des morceaux qu'on y exécute, appartient sans contredit, aux plus belles, aux plus grandes et aux plus rares qu'on puisse rencontrer en Italie. Ces hymnes antiques et majestueux, accompagnés, *basso continuo*, par un si grand nombre de violoncelles, sont bien de nature à nous donner une idée profonde de l'ancienne musique religieuse, si grande et si élevée, telle qu'on l'exécutait jadis dans presque toutes les églises et les cloîtres de l'Italie. Une semblable fête dédommage seule de toutes les extravagances musicales les plus déplorables. Elle est à elle seule de nature à payer l'artiste penseur de toutes les fatigues de son pélerinage. Là il entend résonner des voix silencieuses depuis des siècles entiers. Pour lui seul l'art sort pendant quelques heures de la tombe, où il est enseveli et muet pour le reste de l'univers, et dépouillant ses voiles mystérieux, se laisse voir dans toute sa splendeur sacrée. L'artiste entend alors quelqu'une des créations de ces sublimes génies qui jadis ont porté si loin la gloire de l'Italie, et dont la célébrité n'a pu être entièrement oubliée, même au milieu des plus déplorables aberrations de la musique moderne. C'est encore de la même manière que dans plusieurs contrées de l'Italie on exécute, le soir, les oratorios religieux. L'ordre des oratoriens, fondé par saint Philippe Neri, se distingue, même de nos jours, pour l'exécution de ce genre de musique. Depuis Annimuccia et Carissimi jusqu'à nos jours, l'Italie et l'Allemagne ont constamment brillé dans ce genre de composition, qui tient le milieu entre le style religieux et la musique dramatique. L'allemand Hændel, au moyen de ses oratorios du Messie, de Judas Machabée et autres compositions analogues, naturalisa ce genre en Angleterre, où, de nos jours encore, il jouit d'une admiration et d'une gloire égales à celles qu'on a vouées à la musique de théâtre. La France seule a exclu cette belle branche de l'art musical, et cependant c'est à elle que l'on est redevable des premières comédies religieuses, telles que la Fête des fous et de l'âne, genre de pièce qui a contribué par degrés à l'invention de l'oratorio.

Nous placerons plus haut, bien plus haut encore la chapelle Sixtine, l'asile de l'ancienne musique religieuse, la plus grande gloire musicale de l'Italie. C'est là que l'auditeur se sent transporté dans des régions encore plus élevées et qu'il entend des chants, qui jadis retentissaient dans nos églises, alors qu'aucun instrument n'avait pu s'y faire admettre. Chaque dimanche de chaque solennité religieuse offre une nouvelle occasion d'entendre ces sublimes compositions musicales. Ce sont tantôt les œuvres d'un Annimuccia, tantôt la passion de Vittoria, le dies iræ d'un Pittoni, le miserere d'un Allegris, les lamentations d'un Baj, le lamentabatur Jacob d'un Moralès, les messes, le stabat-mater, les improperia de l'inimitable Palestrina que l'on entend exécuter avec une incroyable précision et un accent inimitable. C'est là le terme du pélerinage de l'artiste, comme la vue du tombeau sacré est la plus belle récompense du croyant. Elles ne sont pas perdues pour l'art nouveau, ces impressions éternelles, ces idées ineffaçables que laissent dans son ame les chants siculaires. Et quand je parle ici de l'artiste, je n'appelle de ce nom que celui qui a la connaissance exacte de la musique, considérée comme science, joint encore la faculté de l'apprécier dignement sous le rapport historique; je veux en outre qu'à l'avance, il ait préparé son oreille blasée par les dissonnances, les mélodies passionnées et les moyens à effet de tout genre, à entendre des chants créés à une époque où la musique simple et religieuse n'éveillait que des idées dégagées de tout intérêt matériel et où elles ne peignaient que l'éternité et l'infini.

A l'exception de cette chapelle, Rome et l'Italie entière ne contiennent rien qui soit digne d'une attention particulière, ou qu'on ne puisse trouver dans les autres capitales de l'Europe. Maintenant, si l'on veut utiliser le séjour de Rome sous le rapport de l'art, il faut avant tout, assister ponctuellement et sans exception aucune, à toutes les solennités où le pape et, par conséquent, ses chanteurs, assistent, que cela ait lieu au Vatican sur le mont Quirinal, à Saint Jean de Latran, à Maria Maggioré ou dans toute autre église. On n'use généralement

de cette faculté que lors de la semaine sainte, pendant laquelle on visite la chapelle Sixtine où l'on célèbre les cérémonies expiatoires ; et encore, ainsi que je l'ai précédemment expliqué dans cette feuille (1) les chanteurs du pape n'exécutent-ils pas à cette époque, les morceaux composés dans le véritable style qui était en honneur, lors de la plus grande gloire de la musique religieuse.

Si on veut faire de Rome une école artistique, il faut qu'on fréquente régulièrement la chapelle pontificale, qu'on étudie avec soin les œuvres qui y sont exécutées, et qu'on se familiarise avec le style dans lequel ces œuvres sont écrites. Sans vouloir ici ressusciter cet ancien style dans les compositions dramatiques ou religieuses, on peut cependant affirmer avec hardiesse, qu'aujourd'hui encore l'école du contrepoint et des imitations, est une nécessité fondamentale pour toute composition religieuse ou dramatique. Si on ne veut pas voir cette dernière partie de l'art dégénérer en pâles et insignifiantes pauvretés ; si l'on ne veut pas qu'un bruit et un tapage vides de sens remplacent bientôt ces moyens à effet que nos ancêtres cherchaient et trouvaient dans la vérité et dans une peinture fidèle des caractères, il faut avant tout que nos jeunes artistes se livrent à l'étude d'une musique grave et profonde.

Et pourtant, ces chefs-d'œuvres auxquels l'Italie est redevable de sa gloire musicale, ils pourrissent aujourd'hui dans la poussière des bibliothèques. Où sont ils les hommes du monde musical moderne, qui vont fouiller les bibliothèques et compulser les manuscrits des siècles passés ? c'est avec raison que Thibaut dit à ce sujet (2) qu'on peut aisément inscrire sur l'ongle d'un petit doigt le nom de tous les compositeurs qui, depuis 30 années, ont demandé communication des œuvres de Lotti à la bibliothèque de Venise. Avec cette complaisante croyance où l'on paraît être que la musique moderne est arrivée à son apogée et à son âge d'or, l'ancienne musique languit dans un oubli profond. Une chose reste certaine : c'est que l'avenir est devant nous et que le monde nous entraîne en avant, sans nous laisser la liberté d'une marche rétrograde. Cependant, ce que notre époque moderne à tant de peine à atteindre avec son élégance factice et ses caprices désordonnés, nos pères savaient le trouver avec certitude, en s'en tenant à une méthode simple et profonde, à la simplicité, à la vérité et à une régularité caractéristique. Unir ces qualités si importantes à tous les progrès que l'art moderne a pu faire sous le rapport de la forme et de l'élégance extérieure, tel est le but qu'on devrait se proposer aujourd'hui, tel est la tâche que notre siècle nous impose, tel est le résultat déjà obtenu dans tous les autres arts, comme dans la science, et qu'il est temps enfin d'exiger des musiciens.

(1) *Gazette musicale*, numéros 2, 3, 4, 5, 6.
(2) Thibaut. Ueber Reinheit der Tonkunst.

Envoyer les jeunes artistes à Rome, sans leur montrer ce noble but, leur indiquer Rome comme le foyer du développement de leurs facultés artistiques, sans leur avoir préalablement signalé cette mission élevée et la leur avoir imposée comme un saint devoir auquel ils ne sauraient se soustraire, c'est une pensée absurde, qui ne pouvait prendre naissance que dans des cerveaux dérangés ; sous tout autre rapport, Rome est pour le musicien ce que le Pont était pour les Romains, un lieu d'exil dont le silence de mort n'est interrompu que par une musique moins recherchée encore que celle des bibliothèques, une musique à laquelle on fait moins d'attention qu'à celle de la chapelle Sixtine et qui pourtant, pour celui qui voudrait prendre la peine de l'étudier, pourrait avoir une grande influence sur le développement de l'art, surtout pour ce qui touche la musique dramatique ; je veux parler ici de la musique populaire, de ces chants qui prennent naissance parmi le peuple et qui retentissent la nuit dans toutes les parties de l'Italie, sur le mont Pincio, au milieu du forum romain, sur le Toledo de Naples, dans les lagunes de Venise, au milieu des îles comme sur les bords de la mer.

JOSEPH MAINZER.

PREMIER BAL DE L'OPÉRA,

Je n'ai jamais trop compris le but que se propose la foule élégante qui vient bourdonner et tourbillonner aux bals masqués de l'Opéra. Les uns veulent s'amuser, sans doute, d'autres suivre ou nouer des intrigues, peut-être observer, qui sait ? Il y a parmi nous tant d'heureux désœuvrés qui, ne trouvant plus aucun intérêt dans leurs propres actions, cherchent à se distraire par le spectacle des actions d'autrui..... La classe des *intrigueurs* est, à mon avis, la seule qui puisse raisonnablement espérer de ne pas être déçue dans les espérances qui l'amènent à ces réunions nocturnes. Pour les amis de la joie, il n'y en a plus aujourd'hui d'assez arriérés pour ignorer que de tous les spectacles que leur offre Paris, les bals masqués sont, à coup sûr, ce qu'on peut trouver de plus cher, de plus long et de moins divertissant. Quant aux observateurs, quel aliment pourra trouver leur curiosité à ces raouts monotones ? Lorsqu'ils auront su le nom de quelques dominos marquans, recueilli quelque anecdote scandaleuse, ri du bout des lèvres aux charges qui se font sur la scène, ils se verront à la fin de leur réper-

toire; ils bâilleront, quitteront la place de guerre lasse, en déclarant que rien n'est plus ennuyeux qu'un bal de l'Opéra, et ne manqueront pas d'y retourner l'année suivante. C'est l'usage; grand bien leur fasse. Le défaut énorme des bals de l'Opéra, à mon avis, c'est la fatigue et les insomnies, bien inutiles, ma foi! qu'ils causent aux malheureux feuilletonistes obligés par état d'y assister. Ainsi, moi qui vous parle, j'ai joui deux jours d'une effroyable migraine, pour avoir passé une partie de la nuit à baguenauder du foyer à la salle, de la salle au foyer, les yeux éblouis des torrens d'une lumière âcre, mordante, impitoyable, les oreilles meurtries de coups de grosse caisse et de tout ce brouhaha antiharmonique, et la gorge desséchée par une couche de poussière que ni punch, ni glaces ne pouvaient enlever.

Tout cela, pour ennuyer à mon tour quelques lecteurs du récit de ma triste soirée. C'est la partie la moins pénible de notre tâche, à nous autres manouvriers de la presse; nous y trouvons du charme; c'est une petite vengeance que nous exerçons, sur des innocens, il est vrai, mais encore ont-ils la ressource de jeter notre journal au feu, quand la somme d'ennui que nous leur causons excède celle de leur patience. Ce n'est pas la faute de M. Mira, cependant, si l'ennui règne encore aux bals de l'Opéra; il n'est pas possible de faire plus de dépenses d'esprit et de luxe pour abréger la durée de ces brillantes nuits; et, si l'on pouvait s'amuser à des fêtes de cette nature, à coup sûr, celles que M. Mira offre au public fashionable de Paris mériteraient la palme. Tout y est mieux que partout ailleurs; le local, d'abord, est vaste et magnifique; l'illumination ferait pâlir celles des autres théâtres; l'orchestre plus nombreux, mieux choisi, exécute ce qu'il y a de plus marquant dans le vaste répertoire de Musard, le Mozart de la contredanse; l'exécution des danses de caractère est confiée à l'élite des talens de l'Opéra; et puis, il y a toujours quelques bouffonneries spirituelles qui, avec le tirage des lots splendides dont l'ordonnateur de ces fêtes fait présent au public, excitent l'intérêt plus que tout le reste. L'année dernière, à l'aide des caricatures de Dantan, nous avons eu Rossini, Paganini, Lablache et autres grands artistes, reproduits de la façon la plus comique, non-seulement dans leur extérieur, mais encore dans toutes les habitudes saillantes de leur talent. Samedi dernier, de fort plaisantes charges sur la musique instrumentale ont ouvert la soirée. Nous avons entendu d'abord une symphonie burlesque, de M. Schneïtzoeffer, pour un orchestre de mirlitons, trompettes et tambours d'enfans. Les exécutans, costumés en bambins de quatre ans, se sont acquittés de leur tâche avec un ensemble et un aplomb trop au-dessus de leur âge; l'ordre parfait et l'immobilité de la glapissante petite troupe, rendait la scène moins comique; on eût ri davantage de voir les symphonistes courir, se battre, tomber, se rouler à terre, et la difficulté de ne pas perdre le fil musical pendant ces évolutions enfantines, eût rendu le tableau plus neuf et plus piquant.

La charge suivante a été manquée complétement : elle consistait en un quatuor pour trombone, piston, basson et contre-basse. Ces variations grotesques auraient pu faire rire les camarades d'orchestre des exécutans, dans un foyer de théâtre, pendant un entr'acte; présentées avec prétention au public élégant qui remplissait la salle de l'Opéra, elles ont paru fort insignifiantes et dépourvues d'esprit.

Tout au contraire, l'*Épisode de la Vie d'un Joueur*, symphonie pittoresque et imitative composée par Arnal et exécutée sous sa direction, m'a fait rire comme il ne m'était pas arrivé de le faire depuis long-temps. Je n'ai pas besoin de dire sur qui cette plaisanterie était dirigée. Arnal a été charmant de verve comique; et, en acteur spirituel, il a su ne pas franchir la limite passé laquelle il fût infailliblement tombé dans la grosse farce. Il a saisi à merveille l'anxiété, les transports, les rages, les mouvemens brusques du compositeur assistant à la première répétition de son œuvre chérie. Dans un discours préliminaire, il a exposé comme quoi il n'avait besoin pour faire comprendre ses pensées dramatiques, ni de paroles, ni de chanteurs, ni d'acteurs, ni de costumes, ni de décorations: « Tout cela, messieurs, est dans mon orchestre, » vous y verrez agir mon personnage, vous l'entendrez » parler, je vous le dépeindrai des pieds jusqu'à la » tête; à la seconde reprise du premier allégro, je veux » vous apprendre même *comment il met sa cravate*. Oh! » merveille de la musique instrumentale! Mais je vous » en ferai voir bien d'autres, dans ma seconde *symphonie sur... le Code civil*. Quelle différence, messieurs, » d'une musique comme celle-là, qui se passe de mille » accessoires inutiles au vrai génie et n'a besoin pour se » faire comprendre que de..... trois cents musiciens! » Quelle différence, dis-je, avec les ponts-neufs de » Rossini! Oh! Rossini! ne me parlez pas de Rossini! » un intrigant, qui s'avise de faire exécuter sa musique » dans les quatre parties du monde *pour se faire une* réputation!... Charlatan!... Un homme qui écrit des » choses que comprendra le premier venu! Tenez, c'est » abominable; et pour moi, la musique de Rossini est » une chose ridicule; elle ne me fait aucun *effet*, mais » aucune espèce *d'effet*, voilà *l'effet qu'elle me fait*. » La symphonie *sur le Code civil* a paru le meilleur trait du monologue; pourtant on serait tenté de croire que

l'assemblée n'a pas parfaitement saisi l'intention satirique du discours, ni les charges musicales de l'orchestre, car le tout a été assez mal accueilli. En Allemagne cette parade eût peut-être excité un rire fou. Chez nous, aujourd'hui, le public ne s'attache plus guère aux théories dans les arts, il ne prête en conséquence que fort peu d'attention aux débats qu'elles occasionent. Il vise aux résultats positifs; il va entendre les ouvrages et s'intéresse ensuite plus ou moins à l'artiste, suivant le plaisir que son œuvre lui a fait éprouver, et sans s'inquiéter le moins du monde des opinions de l'auteur, ni des systèmes d'après lesquels il est censé se diriger. La guerre des Gluckistes et des Piccinistes serait impossible aujourd'hui; c'est à peine si dans la polémique des journaux nous voyons encore s'engager de temps en temps quelque escarmouche un peu vive de cette nature. Ceci est à nos yeux le signe d'un progrès dans l'éducation du public et des critiques. L'art est vu de plus haut; on commence à en apercevoir l'ensemble; c'est pourquoi on dispute moins sur les détails; quand enfin nous serons parvenus à bien entendre sa langue, nous en saisirons mieux l'esprit, et alors sans doute on accordera à l'artiste liberté pleine et entière sur les moyens de formuler sa pensée.

HECTOR BERLIOZ.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de ROBIN DES BOIS.

Une nombreuse et brillante assemblée remplissait jeudi dernier le théâtre de la Bourse; il s'agissait d'entendre le chef-d'œuvre de Weber, une nouvelle troupe de choristes, un orchestre complet, il s'agissait enfin ce soir-là *de musique*. Nous ne nous occuperons aujourd'hui que de l'exécution de cette œuvre merveilleuse sur laquelle la critique a depuis longtemps dit son dernier mot. D'ailleurs la nôtre se réduirait à nous écrier à chaque morceau, à chaque page, beau, sublime, prodigieux, stupéfiant, incroyable de force, d'originalité, de grâce, de passion, de rêverie, de poésie, débordant d'inspiration. Ce n'est pas ainsi sans doute, que le lecteur entend qu'on lui fasse l'analyse d'un ouvrage; aussi, dans l'impossibilité de prendre les allures graves et professorales au sujet d'une production qui nous a donné la fièvre de l'enthousiasme, nous nous bornerons à parler de la manière dont les exécutans se sont acquittés de leur tâche difficile. Nous ne dirons rien de l'œuvre des arrangeurs; ils ont conservé leur monstre de l'Odéon. A l'époque de la première représentation de la partition de Weber, les terreurs bien naturelles que les préjugés encore existans du public, pouvaient inspirer sur l'accueil qui serait fait au drame fantastique, justifiaient jusqu'à un certain point les bouleversemens du libretto et les mutilations de la musique. Aujourd'hui le Freyschütz, exécuté trente ou quarante fois à Paris dans son intégrité par la troupe allemande, est adopté de tout ce qui s'occupe de musique. Les motifs qui avaient guidé dans le principe MM. Castil-Blaze et Sauvage, n'existent plus. Pourquoi donc ne nous avoir pas rendu Weber entier, Weber sans mutilation, sans corrections, sans transpositions? On n'en peut trouver la raison que dans le peu de temps laissé à M. Castil-Blaze par la direction de l'Opéra-Comique, qui aura vraisemblablement rendu impossible une nouvelle disposition ou plutôt une traduction pure et simple du libretto allemand. Quoiqu'il en soit, l'exécution a été de beaucoup supérieure à tout ce qu'on était en droit d'espérer à l'Opéra-Comique. L'orchestre a été un peu augmenté, et sous la direction ferme et précise de M. Valentino s'est montré, sinon tout-à fait irréprochable, au moins attentif et en général satisfaisant. Les chœurs, sur lesquels l'attention était portée spécialement, ont exécuté quelques morceaux avec beaucoup de tact; mais, dans plusieurs autres, nous les avons trouvés à cent lieues en dessous de l'effet qu'on avait droit d'attendre d'un aussi grand nombre de voix. La raison doit en être attribuée uniquement à l'absence totale de sentiment musical dans l'enseignement et la direction des choristes. A tout ce qu'il y a de français dans cette masse vocale, demander de l'expression naturelle, c'est exiger l'impossible; les Allemands qui en faisaient partie se seront trouvés paralysés. Il fallait donc insister aux répétitions sur l'exécution des nuances, jusqu'à ce qu'on les eût obtenues, et ne pas compter sur l'intelligence des chanteurs, dont plusieurs ne se sont considérés eux-mêmes jusqu'à ce jour, que comme des tuyaux d'orgue plus ou ou moins d'accord. Weber n'est pas de la famille des compositeurs qu'on exécute ordinairement à l'Opéra-Comique. Les nuances sont aussi indispensables à ses chœurs qu'elles le sont à l'orchestre de Beethoven. Essayez donc de jouer le premier morceau de la symphonie en ut mineur, comme on a chanté jeudi le chœur *à l'espoir*, sans accent, sans chaleur, sans ame, et vous verrez le bel effet qui en résultera. Cette prière des amis du jeune chasseur, exécutée tout au plus par quinze voix au théâtre Allemand, était ordinairement interrompue par les applaudissemens de toute la salle; chantée platement par les soixante choristes de l'Opéra-Comique, elle a été tuée, anéantie; elle a passé inaperçue. Ce n'est pas ainsi qu'on chante Weber. Les acteurs au contraire, dont plusieurs personnes se méfiaient, se sont montrés fort supérieurs à ce qu'on attendait d'eux. Jansenne a chanté, avec une véritable expression, son grand air « L'infortune et les alarmes. » Ce jeune homme est pour l'Opéra-Comique un sujet plus précieux qu'on ne pense. Il a une voix peu brillante il est vrai, mais il a une méthode excellente; et ce qui vaut mieux encore, il comprend et il sent la musique. Boulard s'est montré plein d'énergie dans plusieurs passages d'une énorme difficulté. Son dernier air, le plus tragique de toute la pièce, « vous qui commandez ce crime » a produit contre l'ordinaire un très-grand effet, dû vraisemblablement au feu avec lequel l'acteur a déclamé plutôt que chanté cette terrible scène. Nous dirons cependant à Boulard que dans cet air il exagère la rage jusqu'aux cris, et cela sans obtenir plus de force de voix, ni d'effet dramatique, il doit se renfermer dans une certaine limite après laquelle arrive l'exagération la plus fâcheuse. Madame Casimir a fort bien chanté son admirable monologue: exceptons-en seulement une *abominable roulade*, placée au commencement, sur une phrase pleine de candeur virginale, que Weber n'avait point destinée à servir de thème aux broderies de la cantatrice.

Nous savons que madame Casimir vocalise très-bien; elle n'a plus besoin de faire ses preuves. Le même reproche a été encouru par mademoiselle Massi, qui du reste, tant par sa gentillesse que par son jeu intelligent, convenait on ne peut mieux au rôle de la petite cousine. Elle a dit sa polonaise de manière à être vigoureusement applaudie, quand un malheureux trait qu'elle a cru devoir ajouter à la fin de l'allegro est venu, en interrompant l'intérêt musical, arrêter les témoignages de satisfaction qu'elle avait mérités dès le début. On ne brode pas Weber......

Beaucoup de détails d'exécution, et plusieurs mouvemens traditionnels ont été manqués. Il est probable que les représentations prochaines verront disparaître ces légers défauts. En somme, voilà un pas décisif fait par l'Opéra-Comique: les dépenses de décors et de costumes qu'il a occasionées peuvent être considérées par la direction comme de l'argent placé à gros intérêts, qui rentrera bien vite dans la caisse. Grace à l'étrangeté du spectacle, grace surtout aux fameux chœur des chasseurs, qui a été fort bien dit et auquel les honneurs du bis ont été accordés, le public, même le moins capable d'apprécier une aussi étonnante partition, ne manquera pas d'accourir, et nous ne doutons pas que cette tentative ne soit couronnée du plus brillant succès.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n.° 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 4.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 25 JANVIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LABLACHE.

Louis Lablache est né à Naples, le 6 décembre 1794; son père, Nicolas Lablache, négociant de Marseille, avait quitté la France en 1791; il établit une maison de commerce à Naples et s'y maria bientôt après avec Françoise Bietack, dont la famille était irlandaise. Louis Lablache est un acteur ravissant; sa voix est merveilleuse; il la gouverne avec un art admirable, et pourtant il est une chose en lui qui me paraît plus étonnante encore, c'est son organisation musicale : elle tient du prodige. Si Lablache n'avait pas eu en partage une magnifique voix chantante, Lablache n'eût pas moins brillé au premier rang parmi les virtuoses de ce siècle; privé de son organe précieux, il eût joué du violoncelle comme Bohrer, de la flûte comme Tulou; depuis l'orgue jusqu'à la guimbarde, tous les intrumens étaient de son domaine; il n'avait qu'à choisir.

Louis est entré au conservatoire de Naples à l'âge de 12 ans. Gentili, son maître en sous-ordre, lui apprit les premiers principes; Valente lui donna des leçons de chant. Louis ne savait pas encore quelle carrière il choisirait dans la musique. Il commença d'abord par jouer du violon et du violoncelle, bien qu'il eût une voix de contralte fort belle. Lorsque Haydn mourut, une messe fut chantée par ordre, dans l'empire français et le royaume des Deux-Siciles. A Naples, on exécuta le *Requiem* de Mozart, et Lablache fut adjoint aux contraltes du chœur : cette partie était faible, et le jeune chanteur fit de grands efforts pour la soutenir, et balancer ainsi les parties rivales qui réunissaient un plus grand nombre de musiciens. Cette lutte périlleuse lui fit perdre tout-à-fait la voix, et pendant deux mois il ne pouvait pas même parler, quand un matin il s'éveilla toussant, parlant, chantant avec une basse sonore, vibrante, et d'une merveilleuse puissance. Il avait alors quinze ans.

Il jouait fort bien du violoncelle; un contre-bassiste manquait, il le remplaça; trois jours d'études lui suffirent pour acquérir l'habileté nécessaire. Ce travail opiniâtre sur un instrument dont le jeu est très-fatigant, provoqua la formation d'un abcès énorme à la clavicule, dont Louis ne fut délivré que par une opération chirurgicale. C'est alors que le goût du théâtre vint s'emparer du jeune musicien; il ne rêvait que cela. Cinq fois il déserta le conservatoire pour se lancer dans la carrière dramatique. On le ramena toujours au bercail; enfin, pour l'y retenir, on bâtit une salle de spectacle dans l'enceinte du conservatoire de Naples, et Lablache put contenter son désir, sa passion pour le théâtre : il ne chercha plus au-dehors ce qu'il pouvait trouver chez lui. Renonçant aux désertions, à l'école buissonnière, Louis continua ses études qu'il termina à l'âge de dix-sept ans.

Ce ne fut pas sans peine qu'il obtint alors la licence de quitter les bancs pour s'engager, comme bouffe-napolitain, au théâtre de *San-Carlino*, le plus petit spectacle

de Naples, où l'on donne deux représentations par jour. Lablache n'était que depuis six mois à *San-Carlino*, quand il épousa Teresa Pinotti, fille d'un acteur de ce théâtre, le plus grand comédien qu'ait produit l'Italie. Mme Lablache força son mari à renoncer à une scène trop exiguë pour son talent; elle le fit engager pour la Sicile; il brilla tour à tour à Messine, à Palerme, dans l'emploi de basse-chantante. En 1820, il est appelé à Milan où il débute à *La Scala*, par le rôle de Dandini de *Cerenentola;* il réussit au point qu'on voulut le garder pendant six saisons. A Rome, à Turin, à Vienne, il obtint les mêmes succès, et, dans cette dernière ville, une médaille est frappée en son honneur. Il revint à Naples après dix ans d'absence, et parut au théâtre *San-Carlo* dans le rôle d'Assur de *Semiramide*.

Depuis lors, Lablache a fait l'ouverture du grand théâtre de Parme, par la *Zaïra* de Bellini; il y représentait Orosmano. Vienne, Milan, Naples ont encore admiré ses talens dans différens voyages entrepris pour remplir de nouveaux engagemens. Enfin nous l'avons possédé en 1830 : il a partagé ses exercices dramatiques entre Paris et Londres, en 1831 et 1832. Retourné à Naples, il nous a été rendu en 1834, et cette fois nous le garderons plus long-temps.

La voix de Lablache n'a que l'étendue ordinaire des voix de basse, de *sol* à *mi.* Si l'on excepte les deux notes extrêmes, cette voix sonne également sur tous les points, tinte comme une cloche; elle est mordante par la force de ses vibrations et non par la contraction du gosier. Le son s'échappe de la poitrine aussi librement que d'un tuyau d'orgue de huit pieds; une justesse exquise, une attaque vive et ferme, un accent musical parfait, un aplomb imperturbable, l'union de talent de chanteur à celui de comédien, qui fait à chaque instant ressortir la musique en lui donnant l'intention, le caractère, la couleur que la scène réclame, et sert à prêter au dialogue chanté le son de la conversation familière : tels sont les autres avantages de Lablache. Son exécution est si spirituelle et satisfait si pleinement l'oreille, sa pantomine, ses boutades comiques remplissent si bien les instans de silence que sa voix abandonne aux ritournelles, que l'on est tout surpris d'avoir écouté un air de basse parlante, privé de tous les ornemens et les prestiges du chant, avec autant d'intérêt qu'une cavatine pathétique, légère et brillante, exécutée par la cantatrice ou le ténor le plus renommé.

Le triomphe de Lablache est dans l'opéra-bouffon; mais cette immense supériorité dans le genre comique ne l'empêche pas d'être admirable, sublime, quand il joue la grande scène d'Assur de *Semiramide*. Sa taille haute et majestueuse, sa belle figure expressive, noble, imposante, ont donné au père de Desdemona une importance dramatique dont on ne se doutait point avant que Lablache eût accepté ce rôle secondaire ; je puis en dire autan de la partie de Mosé. Le rôle de Maometto, dans l'opéra de ce nom, l'a placé au premier rang des acteurs tragiques; le lot est superbe sans doute, et pourtant Lablache peut s'en passer ; il ne paraît dans la tragédie que pour se divertir un moment ou rendre service à ses directeurs. Quant on le voit jouer le rôle de Campanone, de Geronimo, de Dandini, de Magnifico, du Podesta, de Leporello, de Fontanarosa, de Figaro, de Pandolfo, on éprouve un plaisir si complet, d'une continuité si délicieuse, que l'on consentirait volontiers à ne pas retrouver Lablache dans la tragédie. Cet acteur, ce chanteur, réunit au suprême degré toutes les qualités que l'on peut imaginer pour un bouffe. C'est le modèle, le chef-d'œuvre du genre ; et qui n'a pas entendu et vu jouer Lablache, ne peut connaître jusqu'à quel point de perfection peut s'élever la comédie chantée et même la farce italienne.

Castil-Blaze.

LA FONTAINE D'IVOIRE.

Lorsque la Giraffe du jardin des Plantes eût été débarquée à la la douane de Marseille, comme marchandise prohibée, non classée par le tarif, le conseil municipal chargea deux savans de mener paître dans les bois cet animal fabuleux. Ces Messieurs, hommes instruits, quoique savans, trouvèrent une idée : ils se dirent que puisque la Giraffe venait d'Afrique, on devait la conduire vers des paturages de physionomie africaine, ayant roches nues, bois de pins, sable brûlant : l'animal et sa cour scientifique sortirent de la ville et se dirigèrent vers un village brûlé par le soleil du midi et par les torches révolutionnaires; village sans arbres ni sources; village hydrophobe, qui ne boit qu'à la pluie, et dont tous les habitans sont hydropiques. Ce village s'appelle Mazargues, de deux noms celtiques, disent les savans, qui signifient : *maisons arrosées par les eaux*.

De ce village éternellement altéré, la Giraffe entra dans une campagne dévastée par les sauterelles, le vent et le sable marin. L'horizon est barricadé au midi, sous de hautes montagnes blanchies par six mille ans de coups de soleil; par intervalle, elles laissent couler vers la plaine quelques vallons vêtus de pins, forêts d'une fraîcheur brûlante, aux ombrages sudorifiques; des milliers de Cigales y chantent l'hymne du soleil, que des milliers

de Grillons traduisent ensuite en hymne de la nuit. Des odeurs balsamiques courent dans l'air; elles s'exhalent des pins, des touffes d'aspic, des buissons de Thym et de Lavande, des vagues voisines qu'on entend rouler sur les écueils et qu'on ne voit pas. C'est l'Afrique, non pas celle du dey d'Alger, ni des Hottentots, mais l'Afrique mystérieuse, intérieure, non visitée, recueillie, avec ses vallons vierges de pas anglais, ses collines primitives, son silence de solitude, ses reflets de sable en plein soleil; ses bruits de vagues invisibles et ses mélodies de bois de pins qu'un orchestre ne redira jamais.

La Giraffe rendit grâces aux savans, et elle s'écria comme Scipion, *te teneo Africa!* elle tordit gracieusement son cou d'autruche, elle prit son vol comme un oiseau quadrupède; elle abandonna ses antilopes nourricières, son guide algérien, ses deux savans, et le sténographe qui dressait procès-verbal de la cérémonie pour le compte de M. Cuvier. Nous courûmes tous, comme une gendarmerie de naturalistes, sur les traces de la belle fugitive; il est probable qu'elle fut reprise, puisque je l'ai vue hier dans son palais, faubourg Saint-Marceau; mais, quant à moi, je ne fus pas complice de son arrestation; à force de courir après l'animal, je m'égarai sur cette terre d'Afrique; en cherchant les traces de la Giraffe je perdis les miennes; en essayant de retourner sur mes pas, je ne trouvai plus mes pas, le vent les avait effacés sur le sable; j'étais enlacé de montagnes, de vallons, de précipices, de bois; j'avais à choisir entre vingt sentiers croisés; sentiers trompeurs, tracés à dessein par une main inconnue; ils aboutissaient tous à des rochers taillés à pic comme des remparts, et dont les touffes de saxifrages agitées au vent, semblaient rire de mon embarras. Le soleil était près de se coucher; je ne pouvais m'orienter sur son cours; de hautes montagnes me dérobaient l'horizon du couchant; je n'avais d'espoir que dans la constellation d'Orion qui se lève sur la colline appelée *Tête de Puget;* mais Orion se lève fort tard, nuit close, et il m'était terrible d'attendre la nuit dans cette solitude; c'était justement un vendredi; je me mis à maudire la Giraffe, parce qu'il faut toujours maudire quelque chose dans son désespoir.

Avançant, reculant, et surtout m'arrêtant, je me trouvai compromis dans un massif de pins grêles qui paraissaient avoir été écaillés par des doigts de fer; cela me fit frémir; je me demandai la raison de mon frémissement, et je ne me répondis pas. Mon silence m'allarma davantage; je tachai de me rappeler une chanson; j'en sais mille; pas une ne me vint à l'esprit; je n'avai sdans l'oreille que le chant du cor de l'ouverture de Weber, et l'épouvantable unisson de *re* bémol d'*Euryanthe : chasseur égaré dans les bois.* Le jour tombait; il y avait même en face de moi une gorge béante déjà noire comme à minuit. Un instant je crus voir la Giraffe sortir de cette gorge; je faillis tomber de peur; c'était une roche jaunâtre, aiguisée en pointe et tachetée de feuilles sèches; j'aurais ri volontiers, mais j'avais oublié comment le rire se faisait: l'aspect du lieu devenait toujours plus satanique. Si j'avais l'honneur d'être Berlioz, je volerais à la nature la symphonie qu'elle exécutait alors pour moi, dût-elle m'attaquer en contrefaçon. Les instrumens étaient peu nombreux, mais ils versaient une large harmonie; un ruisseau pleurait; les aiguilles des pins frissonnaient, les saxifrages murmuraient avec mélancolie; les feuilles jaunes et sèches tourbillonnaient à la brise; le Grillon exécutait son nocturne: la montagne tirait des accords de toutes ses cavernes, la mer de tous ses écueils; un pin gigantesque, en inclinant et relevant un de ses longs rameaux dépouillés, ressemblait à l'Habeneck de eet orchestre mystérieux des bois. Dans cette ravissante ouverture du drame de la nuit, il n'y avait pas une fausse note, pas un accord contre les règles; pas une erreur de composition; la nature orchestre supérieurement ses œuvres musicales; elle combine avec un art incomparable tous les sujets qui exécutent ses partitions inédites. Peu lui importe d'avoir des auditeurs, elle se fait jouer pour son plaisir d'égoïste; elle se complaît à son ouvrage; elle s'applaudit et ne fait lever le rideau qu'à l'heure où la campagne est déserte, où les villes s'illuminent de clartés pâles, où les pauvres humains s'enferment entre quatre murs tapissés de paysages, pour échanger entre eux les longs baillemens de la veillée, et les paroles nausaébondes, qu'ils appellent les charmes de la conversation.

Oh! que j'aurais bien voulu être enfermé, le soir de la Giraffe, entre ces quatre murs dont je parle avec dédain! le jour était mort; je comptais sur la lune; mais la lune ne devait se lever que le lendemain avec le soleil; c'est bien la peine d'avoir une lune! je ne demandai qu'une faveur au crépuscule, le dernier de ses rayons pour me montrer le bon sentier. J'aurais bien prié Dieu, mais j'avais peur d'offenser le démon: à coup sûr je marchais sur ses domaines; et je respecte toujours l'autorité régnante, dans les pays que je visite. De pins en pins, de buissons en buissons, j'atteignis les limites de la terre végétale; un arceau brisé dans sa clé de voûte, était devant moi; c'était mon Rubicon; je me recommandai aux patrons de l'alcôve de ma mère, et je franchis l'arceau. J'étais entré dans un puits, mais un puits assez large pour boire un jeune lac; il y faisait presque jour, parce que le soleil avait tellement aiguisé ses rayons sur les immenses parois des rochers, que la fraîcheur de l'ombre n'a-

vait pu éteindre encore tant de parcelles lumineuses incrustées pendant le jour : ce que je dis là, est je crois, une erreur en physique; mais je ne crois pas à la physique. Ce puits était formé de roches circulaires à pic, comme un colisée naturel; à droite et à gauche, je voyais des galeries étagées, qui avaient l'air d'attendre des spectateurs; après l'arceau, il y avait une jolie petite caverne tapissée de lierre, avec deux siéges proprement taillés; c'était comme un bureau pour déposer les cannes et les parapluies; un vieux pin rabougri murmurait des plaintes devant ce bureau, et dans mon état de trouble il me sembla que ce vieux pin me demandait mon billet. J'entrai hardiment, d'un pas d'auteur, et je courus à l'avant-scène; là, c'était à faire frémir les deux Ajax. Une large et haute voûte minait le pied de la montagne; une source d'eau vive tombait du roc; je l'appelai la fontaine d'Ivoire, non pas dans ce moment, car je ne songeais guère à baptiser des fontaines, mais long-temps après : des tentures de lierre noir couvraient cette voûte, et lui donnaient l'aspect d'une chapelle funéraire; au centre, montait un catafalque qui avait pris la forme d'un aqueduc; le sol était jonché de hideux débris; le lierre et la source chantaient en duo le *dies iræ* de Mozart. J'interrompris un instant une des deux parties pour lui demander un verre d'eau, car j'avais fièvre et soif.

J'entendis un bruit de pas derrière moi, je n'osai regarder : les caillous du sentier grincaient sous des pieds ferrés; au hasard, je risquai un œil de ce côté; c'était un pâtre, du moins je le suppose, car deux chèvres le suivaient lentement. Mon ami, lui dis-je, où est le chemin qui conduit à la ville? citation empruntée à l'églogue de Mœris : le berger ne me répondit pas, mais de sa main il me désigna un sentier suspendu au flanc d'une montagne. Je n'avais pas encore remarqué cette montagne; le sommet était abominable à voir; il montait au ciel dans une forme révoltante et qu'on ne peut décrire; c'était comme une impudique pensée de granit lancée au ciel pour arrêter le vol des sorcières. Des coups de tonnerre avaient détaché de cette masse d'énormes blocs gisans à mes pieds; oh! c'est qu'il doit s'être passé là des choses qui appellent la foudre en plein azur! au bas s'alongent les ruines d'un camp romain ou d'une métairie abandonnée; un chêne poitrinaire s'est refugié là, comme un ermite en méditation, à l'abri du vent sous la montagne; des pins échevelés semblent descendre des cavernes du pic, comme une troupe de bandits qui courent au voyageur. Toutes les harmonies de ce lieu sont dolentes; il y a dans les crevasses des rochers, des oiseaux non classés par l'Ornithologie; ils chantaient, aux chauve-souris, des airs sombres comme une absoute. La nuit arrivait noire, mystérieuse, toute pleine de confidences que la gamme de la brise glisse à l'oreille à travers les touffes de cheveux; je levai les yeux au ciel pour me réjouir aux étoiles; une seule constellation luisait sur un fond obscur; la grande Ourse, magnifique fauteuil d'étoiles renversé à demi, comme si le Dieu du ciel venait d'être détrôné par Satans. Je me mis alors à marcher dans la direction des sept étoiles; mon chemin s'éclaircissait peu à peu; je sortis du puits; tout joyeux de n'avoir pas été surpris par le coup de minuit dans cet horrible amphithéâtre, où tant de scènes allaient être jouées par des acteurs de l'enfer. Une lueur de foyer humain m'annonça la campagne cultivée; je reconnus avec joie un portail rouge; c'est une maison isolée, fort remarquable; là vit en patriarche un vieillard, qui a subi des jours orageux; il a été bourreau; il a eu, dit-il, beaucoup à souffrir de la malignité des hommes; il s'est fait misantrope; il cultive son jardin, boit du lait, vit de ses rentes, et fait peur aux passans.

Quelques années après, sous la lune d'avril, à onze heures du soir, je me rendis à la fontaine d'Ivoire; le souvenir de ma découverte m'avait long-temps poursuivi; j'y pensais toujours : lorsqu'on me montrait en voyage un site effrayant, je répondais, par habitude : cela ne veut pas la fontaine d'Ivoire : alors on m'interrogeait et je répondais ce qu'on vient de lire. A mon retour, je n'étais pas seul; j'étais accompagné de cent musiciens et artistes, et de trois fourgons d'instrumens de cuivre. J'avais fait un appel à tout un orchestre d'amis, et on m'avait répondu avec zèle. Ce fut une fête comme il n'y en aura plus sur cette fade planète.

Vous avez entendu l'ouverture de Freyschutz, à l'Opéra, au Conservatoire, à Favart; c'est une pastorale, un menuet que vous avez entendu. Mes musiciens s'assirent sur des siéges de roche, dans la voûte tapissée de lierre et de nids de chauve-souris; nous avions apporté une énorme cloche fêlée sur un fardier; on la suspendit sous la voûte; elle sonna minuit pendant un quart d'heure; nos oreilles seignaient; la montagne est creuse, elle sonna comme la cloche; à chaque coup, les réseaux du lierre se crispaient comme une toile d'araignée; il y eut beaucoup de plaintes dans l'air, plaintes exprimées dans cette langue que la nuit parle, et qui ressemblaient à de sourdes protestations d'êtres invisibles, qui se révoltent contre une usurpation de localité. L'ouverture de Freyschutz commença. Je m'étendis sur un lit de cailloux plats, ante-diluviens; Weber avait travaillé pour cette nature; à peine le cor eut-il fait invasion dans le jeu de l'orchestre, que tous les objets environnans prirent un caractère

de funèbre physionomie. Les montagnes ouvrirent leurs caverneuses oreilles, et le souffle de l'air anima le clavier de leurs mille échos; les pins parlèrent aux mousses des pics, les collines aux herbes de la plaine, les ruisseaux d'eau vive aux cailloux polis, les grillons aux chênes verts, les vagues marines aux tristes écueils; tous ces murmures, toutes ces plaintes, toutes ces voix de la nuit emportaient au ciel l'infernale harmonie de Weber. Je regardai les musiciens; ils avaient les cheveux hérissés comme des feuilles d'aloës.

Nous craignions de manquer de trombonne; il en vint six pour attaquer l'évocation de *Robert*. Des voix se demandaient quels sont ces musiciens?... personne ne les connaissait; on disait derrière moi : ce sont des musiciens du vingt-troisième de ligne; je me retournai pour voir qui disait cela, c'était une feuille de lierre ou personne. Le chef d'orchestre qui était tout en feu, et ne prenait garde qu'à sa partition, cria: musiciens à vos places; êtes-vous là, M. Benedit?

Le jeune artiste s'avança pour chanter l'évocation; il était pâle comme un démon incarné. Ne chantez pas lui dis-je, cela vous fera mal; impossible me répondit-il, je suis sous l'obsession de l'art; il faut en finir avec Meyer-Beer; il faut voir clair dans ses notes. — Ce sera une terrible nuit, n'est-ce pas? — Terrible! avez-vous bien compris l'ouverture de Weber? — Très-bien. — Demain au jour nous saurons la musique. — Oui ce lieu est le conservatoire du démon.

Le chaleureux jeune homme, artiste tout ame et conviction, appuya fortement ses pieds sur le sol humide de la caverne, et dit au chef d'orchestre : je suis prêt.

Je cru que la montagne entière s'était fait trombonne ou qu'elle s'écroulait; Benedit avec sa magnifique voix dit : *nonnes qui reposez....* et resta court : le chef d'orchestre s'écria tourné vers les six trombonnes : que diable avez-vous dans le corps? Les trombonnes sourirent et parlèrent bas aux contre-basses qui ne répondirent pas.

Tous mes musiciens étaient profondément artistes; la solitude, le lieu, la nuit, avaient d'abord un peu agi sur leurs nerfs, mais ensuite ils se jettèrent de verve, tête première, en pleine symphonie, et ce fut alors un concert dont l'exécution foudroya la montagne. Une seule bougie jaune brûlait sur le pupitre du chef, comme le treizième cierge qu'on éteint aux ténèbres du vendredi saint; on ne voyait que le visage des musiciens, leurs instrumens étaient dans l'ombre; toutes ces têtes agitées de convulsions, ressemblaient à des têtes de possédés se débattant sous l'exorcisme; quand le jeune chanteur eût laissé tomber dans l'abîme le dernier *relevez-vous*, tous les regards cherchèrent des fantômes dans le noir espace; il s'en trouva qui se voilèrent les yeux, à deux mains, car ce qu'ils entrevoyaient, était insupportable à la paupière; sur un rocher à pic, tendu comme un immense linceul, on vit passer une liasse d'ombres rouges que la lune même n'osa pas regarder, car elle prit le premier nuage venu et se couvrit les yeux, comme nous. Et quand éclata le duo, que de choses inouïes furent entendues! que de choses invisibles furent vues! que d'émotions gaspillées dans les coulisses de cartons et retrouvées ici! *Auras-tu le courage d'y pénétrer, seul, sans pâlir?* A cette formidable demande, le jeu funèbre des trombonnes jetta partout dans les vallées de lamentables points d'interrogation; toutes les plaintes des abbayes ruinées tombèrent des nues sous la caverne comme à un rendez-vous de notes déchirantes; l'air fut inondé de toutes les vitrations des lieux désolés; nous entendîmes des coups sourds de fossoyeurs; des roulemens de balanciers dans le squelette des clochers gothiques; des vagissemens de nouveaux nés dévorés par des guivres; des paroles de fantômes aux oreilles de Job; des grincemens de marbres tumulaires; des mélodies d'épitaphe, où la brise chantait la partie du *ci-gît;* des frôlemens d'herbes grasses, des battemens d'ailes de phallènes; des soupirs de goules; des éclats de timbre félé; des cris de vierges vampirisées; des déchiremens de suaires; des cliquetis d'étincelles de chats noirs; des bruits de ferraille de spectres galériens; des trios lointains d'orfraies, de grands-ducs et d'hyènes; nos mains se collaient sur nos oreilles, mais le flot subtil de ces harmonies nous envahissait par tous les pores; toute notre chair s'était fait oreille et absorbait les retentissantes émanations de l'air. Oh! qu'il en coûte de sonder les profonds mystères de la musique! Voulez-vous savoir jusqu'où peut aller la puissance d'une note dictée à minuit, par un démon à l'oreille de Weber, de Mozart, de Meyer-Beer? prenez cet note et jetez la d'un coup d'archet sur le rocher de la fontaine d'Ivoire.

Les musiciens étaient couchés pâles sur leurs instrumens; l'intrépide chef d'orchestre, notre excellent et admirable M. Pepin, les reveilla de sa voix entraînante: allons, allons, s'écria-t-il, les chœurs, où sont les chœurs? place, place au final de *Semiramis! qual mesto gemito!*

Le cuivre n'eut pas besoin d'annoncer le *grido funebre;* le funèbre cri de Ninus sortit de la montagne comme d'une pyramide babylonienne haute de mille coudées. Toutes les impressions de terreur ressenties depuis le meurtre d'Abel, coururent autour de nous avec les redoutables notes de Rossini; nous tremblâmes avec tous ceux qui avaient tremblé; à chaque coup de tamtam sur

la porte de la tombe, la montagne s'entrouvrait, en laissant évaporer, par une crevasse, je ne sais quelle forme vaporeuse à tête couronnée. Je regardai en dehors de la caverne; c'était une véritable nuit de Babylone; les roches saillantes, les pics gigantesques, les montagnes amoncelées, les immenses arceaux granitiques, tout ce paysage grandiose, éclairé fantastiquement par les étoiles, ressemblait à cette architecture infinie créée par Martin, le Byron de la peinture; aux massifs de pins, élevés aux nues par les montagnes insurgées, on aurait cru voir le jardin suspendu de Semiramis; la mer roulait des flots solennels comme l'Euphrate; le démon de la nuit éparpillait dans l'air tiède, ces parfums orientaux qui conseillent l'adultère. On ressentait au cœur tous les frissons de l'épouvante, et l'exaltation irrésistible de la volupté; la grande énigme de la musique se révélait à nos sens, claire et sans voiles : cette langue insaisissable de notes fugitives, cette langue qui ne dit rien et dit tout, et dont les villes ne connaissent encore que l'alphabet seul, oh! comme elle était comprise de nos sens, dans cette nuit de révélations! la gamme s'était matérialisée; la partition n'était plus un recueil d'hyérogliphes, toutes les idées métaphysiques du maître inspiré, prenaient un corps, une figure, un relief d'animation, et on les embrassait avec délice comme un vol de femme aérienne; on les repoussait comme des spectres hideux, on les écoutait avec ravissement, ou terreur comme la voix d'une amie, ou le cri d'un démon. Le chœur babylonien était terminé, et la vallée le chantait encore; les mille échos, pris au dépourvu par la rapidité du chant final, avaient des flots de notes en réserve à rendre à l'orchestre muet. La montagne, les bois, les pics, les cavernes, ces puissans choristes continuaient l'hymne que les faibles voix humaines avaient achevé; jamais Rossini n'eut des interprètes plus grands, plus dignes de lui; le chef d'orchestre, l'œil en feu, la poitrine haletante, l'archet levé vers la montagne, semblait conduire encore l'orchestre des échos. Puis un grand cri se fit entendre; j'amais les hommes n'ont entendu pareil cri, depuis la nuit formidable où les cieux voilés laissèrent tomber sur la terre ces mots : LE GRAND PAN EST MORT!

MÉRY.

A MM. LES CORRESPONDANS DE LA GAZETTE MUSICALE.

L'expérience a démontré à la Rédaction de cette Gazette qu'elle ne pouvait espérer de trouver, dans toutes les villes de quelque importance, *des hommes de l'art* qui fussent à la fois aptes et disposés à entretenir avec elle une correspondance rédigée d'après le plan qu'elle a adopté. Lorsqu'un journal n'a pas pour but unique d'amuser ses lecteurs, et qu'il s'est encore sérieusement proposé de contribuer aux progrès de l'art, soit par l'examen des productions anciennes et nouvelles, soit en favorisant de tous ses moyens l'essor et l'échange des idées dans le domaine musical, il doit vivement désirer de voir ses correspondans s'attacher à trois points essentiels. Il lui importe :

1° Que leurs communications signalent toujours à l'attention du public et des artistes les productions qui paraissent dans les lieux qu'ils habitent, afin que ces productions acquièrent la plus grande publicité possible;

2° Qu'ils fassent connaître dans quel esprit on cultive l'art musical dans le lieu de leur séjour et en quel état s'y trouve actuellement la musique. Ces renseignemens ont pour but de constater l'influence que le caractère local exerce sur la pratique de l'art, les ressources que possède chaque ville sous le rapport musical, et, en troisième lieu, ce qu'il est permis d'attendre de chaque localité dans l'intérêt général de l'art;

3° Qu'en annonçant et analysant les productions nouvelles, ses correspondans aient soin de développer leurs opinions, de manière à agrandir le cercle des discussions engagées sur les questions musicales les plus essentielles, afin de faire jaillir ainsi, du choc des idées, de nouvelles lumières sur la science des tons en général.

Il n'est sans doute pas nécessaire de démontrer quels résultats importans pourrait avoir le concours simultané, vers le même but, de toutes les localités un peu considérables où la musique est cultivée. Toutefois, ces résultats ne seraient obtenus qu'autant que les correspondances offriraient des preuves évidentes du talent et de l'impartialité de leurs auteurs. Heureusement, la plupart des feuilles périodiques tendent à dépouiller de toute espèce de crédit les critiques et les comptes-rendus qui ne portent pas un cachet particulier : d'un autre côté, le public, devenant de plus en plus éclairé, les journaux qui sont encore rédigés dans un esprit de coterie, seront forcés de renoncer à leur système vicieux. Bientôt le public ne voudra plus lire que des écrits offrant d'une manière non méconnaissable l'empreinte du savoir et de la vérité; et, à partir de ce moment, les auteurs qui désireront encore garder l'anonyme, seront obligés de faire doublement preuve de talent et d'instruction pour que leurs opinions inspirent quelque confiance.

On serait, du reste, fort injuste envers les rédactions des feuilles périodiques en général, si on voulait les rendre responsables du peu de valeur qu'ont souvent leurs correspondances. Le rédacteur d'un journal ne peut faire mieux que de s'adresser, pour ses informations, à des hommes qui ont une réputation faite sous le rapport de la capacité et de l'instruction, et il ne peut pas aisément repousser les communications qui lui sont adressées par de tels hommes. Les feuilles d'un cadre varié, et par conséquent très-chargées de matières, n'ont pas toujours assez d'espace disponible pour pouvoir insérer des correspondances roulant exclusivement sur la musique; mais une gazette spécialement consacrée à cet art ne saurait mettre en avant pareil prétexte, puisque *la majeure* partie de ses colonnes est réservée à des articles de cette nature.

Les rédactions des journaux de musique savent très-bien que le public ne saurait se contenter de choses trop futiles, comme, par exemple, les simples annonces de productions nouvelles, d'opéras et de concerts donnés dans les principales villes, de débuts de chanteurs et de cantatrices, etc.; mais, on le répète, les rédactions sont plus à plaindre qu'à blâmer, lorsque, mal-

gré des choix mûrement pesés et souvent renouvelés, elles n'ont point encore réussi à trouver partout des correspondans qui aient assez de discernement pour ne se livrer qu'à l'examen des nouveautés les plus intéressantes, assez de talent pour en apprécier convenablemeat le mérite, et qui s'attachent en même temps, dans l'intérêt général de l'art, à peindre l'état de la musique et la direction de ses progrès dans les localités qu'ils habitent.

La Rédaction de cette feuille verrait donc avec un vif plaisir que ses correspondans voulussent bien lui adresser à l'avenir des rapports rédigés d'après le plan qu'on vient de développer. Elle serait aussi très-reconnaissante aux artistes et aux amis de l'art musical qui, se croyant capables de captiver par leurs articles l'attention du public, se décideraient à nouer avec elle des relations qui pussent contribuer à l'accomplissement des vues qui la dirigent.

En général, la Rédaction tient à ce que les articles communiqués soient revêtus de la signature de leurs auteurs : elle promet néanmoins l'anonyme aux personnes qui témoigneraient le désir de n'être point nommées, et ce sera plutôt le mérite intrinsèque des articles que le nom et le rang ou la position sociale des rédacteurs, qui la déterminera à faire usage des communications. Elle ajoute, quant aux personnes à qui leur position ne permettrait pas de se livrer à des travaux gratuits, que leurs articles seront convenablement rétribués : mais elle désire que l'amour de l'art soit le principal mobile de tous ceux qui l'aideront de leurs lumières dans l'accomplissement de sa tâche; tout comme le culte et les progrès de la science musicale seront toujours pour elle-même le véhicule le plus puissant.

On est prié d'adresser les lettres au gérant,

Maurice Schlesinger.

NOUVELLES.

*** Le troisième bal de l'Opéra avait encore attiré beaucoup de monde. Le quatrième aura lieu samedi prochain, 31 janvier.

*** Foule, foule immense à la belle fête de nuit donnée par l'Opéra-Comique, mardi dernier. Il est à craindre que la salle ne soit trop petite pour recevoir, mardi prochain, toutes les personnes qui n'ont pu trouver place la première fois.

*** Robin-des-Bois confirme la prédiction que nous avons faite. Chaque soir la salle est remplie jusqu'aux combles. L'exécution est meilleure aujourd'hui qu'à la Ire représentation.

*** Baptiste, l'ex-sociétaire de l'Opéra-Comique, est parti pour Douai, où il est engagé pour un certain nombre de représentations. C'est probablement afin de l'indemniser du bénéfice qu'il a obtenu dernièrement place de la Bourse, et qui, dit-on, n'a pas même couvert les frais. C'est un inconvénient qu'il faut ajouter à la longue liste des tribulations d'un bénéficiaire.

*** M. Auber vient d'être nommé officier de la Légion-d'Honneur. Qu'on dise maintenant qu'on n'encourage plus les arts et ceux qui les cultivent. C'est le cas de rappeler ce refrain d'un vieil opéra-comique :

Qu'il est doux de faire du bien,
Surtout quand il n'en coûte rien,

La décoration de la Légion-d'Honneur, trop divulguée maintenant, avait besoin d'être annoblie par le talent.

*** C'est maintenant le tour des artistes pour la distribution des croix. MM. Beer et Valentino viennent d'être nommés chevaliers de la Légion d'Honneur. Si la décoration ne tombait que sur des hommes d'un mérite aussi réel, elle finirait par se réhabiliter.

*** Madame la duchesse d'Abrantès va s'élancer, dit-on, de la prose, des mémoires et du roman, jusqu'à la poésie d'opéra-comique. S'il en faut croire la renommée, elle termine un libretto sur lequel M. de Monpou doit exercer la verve *romantique* qui lui a inspiré déjà tant de romances dont l'originalité va quelquefois jusqu'à la bizarrerie.

*** *Gli Puritani*, opéra de Pepoli, musique de Bellini, a obtenu hier soir un succès d'enthousiasme au théâtre Italien.

*** Donizetti vient d'arriver à Paris. Il s'occupe d'écrire, tout exprès pour notre théâtre italien, une partition sur un libretto emprunté à un sujet qui a déjà inspiré lord Byron et M. Casimir Delavigne. Son opéra aura pour titre *Marino Faliero*. La musique paraît, comme le drame, affectionner aujourd'hui les passions illégitimes. L'auteur d'*Anna Bolena*, en nous montrant le doge de Venise, trompé par sa femme, ni plus ni moins que le roi de la Grande-Bretagne, pourra nous faire des variations sur ce thème :

Aimez-vous l'*adultère?* on en a mis partout.

*** On annonce à l'Opéra les prochains débuts du fils d'Albert, qui fit déjà, il y a quatre ans, une apparition rapide à ce théâtre. — Il serait piquant de voir l'hérédité, supprimée dans la pairie, se réfugier chez les danseurs.

*** C'est dimanche prochain que le second concert du Conservatoire aura lieu. Avis aux admirateurs de Beethoven.

*** La Société des concerts du Conservatoire a ouvert, dimanche dernier, ses magnifiques séances. La foule était grande, ainsi qu'on peut le penser. Il est bien reconnu aujourd'hui qu'en aucun lieu de l'Europe l'exécution instrumentale n'est parvenue à ce degré de perfection. Voilà l'orchestre qui convient à Beethoven. Aussi les productions sublimes de ce géant de la musique moderne produisent-elles un effet qu'il faut renoncer à décrire. La symphonie héroïque dont on avait été sevré depuis deux ans, a reparu plus grande, plus noble et plus admirable de douleur antique que jamais. Mais une particularité intéressante de cette séance, c'était la première apparition à Paris d'un génie trop tôt enlevé à l'art dont il eût certainement agrandi le domaine; je veux parler de Schoubert. Sa cantate ou élégie de la *religieuse*, chantée par Nourrit avec toute l'ame dont on le sait doué, a produit sur l'auditoire une profonde impression. Il est difficile d'imaginer rien de plus poétique, de plus neuf et de plus dramatique que cette composition. On n'a besoin d'entendre qu'un morceau de cette portée pour reconnaître dans son auteur un compositeur du premier ordre.

La foule s'était également portée au concert de M. Hippolyte Monpou. Mais l'exécution a été si mauvaise, que nous nous abstiendrons, jusqu'à une autre épreuve, de juger les productions excétriques de ce jeune auteur.

Du monde aussi, et beaucoup à la soirée de Mme Degli Antoni; la saison est musicale, on n'en saurait douter.

*** La Société de la rue Chantereine vient de perdre trois de ses membres : MM. Litz, Chopin et Franchomme n'en font plus partie. Cependant elle annonce pour aujourd'hui un troisième concert. Nous lui souhaitons autant de bonheur qu'aux autres réunions musicales dont nous venons de parler.

*** M. Baillot donnera deux séances de musique les samedis 31 janvier et 7 février, à 8 heures du soir, dans le local de M. Alerme, rue Taitbout, n. 15. Le but spécial de ces séances est de faire entendre les sonates, duos, trios, quatuors et quintettes de Boccherini, Haydn, Bach, Mozart, Beethoven, etc., composés pour piano, violon, alto et basse. M. Ferdinand Hiller exécutera la partie de piano. On exécutera à la première soirée, une quintett de Boccherini, sonate de Bach pour piano et violon; Sonate d'Haydn, pour piano et violon; quatuor de Mozart, en sol mineur; grande Sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, pour piano et violon. On trouve des billets chez M. Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

*** MM. les frères Tilman, Urhan et Claudel, donneront 4 matinées musicales, où ils exécuteront les *derniers* quatuor de

Beethoven. La 1re aura lieu dimanche 25 janvier, dans les salons de M. Pape, rue Valois. Prix de souscription pour les 4 matinées, 15 fr; pour chaque matinée, 5 fr. La souscription est ouverte chez M. Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu.

*** Il est question d'un débat prêt à s'ouvrir entre la direction de l'Opéra-Comique, et la commission des auteurs, au sujet des relâches auxquelles donnent lieu les bals de ce théâtre, qui doivent commencer à 9 heuvres du soir. Le directeur se fonde sur le droit qu'il a de faire son spectacle comme il l'entend, dans ses intérêts personnels. Sans lui contester ce droit, les auteurs répondent qu'il ne va point jusqu'à ne pas faire de spectacle du tout, et que la subvention de 180000 francs a été accordée pour les progrès de l'art et l'avantage des artistes, et non pour favoriser une spéculation frivole comme celle des bals. On peut riposter à ce raisonnement qui a très-peu de poids, par une considération assez juste : c'est que le théâtre de l'Opéra-Comique a, dans la semaine, un ou deux spectacles sacrifiés, équivalant à de vraies relâches, quant au bénéfice qu'en retirent les auteurs, et qui n'en fatiguent pas moins et les chanteurs et les choristes, et qu'il est plus à propos de convertir ces jours perdus pour la recette en jours de repos complets pour les exécutans. Il faut espérer que ces difficultés de famille se termineront à l'amiable.

*** Le violoncelliste Servais, dont le talent et les succès grandissent de jour en jour, a été couronné dernièrement au grand théâtre de Bruxelles; il se rend à Londres, en passant par Paris, où il doit se faire entendre incessament.

*** On a retrouvé à Vienne les cadences pour tous les concertos de Beethoven, écrites de sa propre main, et une 10e symphonie du célèbre compositeur. Cette dernière sera exécutée incessamment aux concerts spirituels de cette ville.

*** Grand triomphe pour les antagonistes de la danse masculine! Perrot n'a pas renouvelé son engagement avec l'Opéra. Il va partir pour l'étranger. Son brillant émule, le jeune Carrey, qui marchait, ou plutôt pirouettait sur ses traces, va porter aussi, dit-on, ailleurs ses ronds de jambes et ses jetés-battus. Cette nouvelle sera cause que bien des dames vont mettre un crêpe à leur binocle.

*** On parle beaucoup à Boulogne de Mlle Blahetka, jeune et jolie pianiste Allemande qui a déjà publié plus de vingt ouvrages fort remarquables. Que ne vient-elle à Paris pour s'y faire applaudir ?

*** MM. Sowinsky et Robbrechts continuent leur tournée provinciale, et obtiennent beaucoup de succès.

*** Nous avons eu les comédies *historiques*, les drames *historiques*, les vaudevilles *historiques*; il ne manquait plus que les ballets *historiques* pour compléter cette histoire universelle qu'on a mise au théâtre, a peu près comme Masquarille voulait mettre l'histoire romaine en madrigaux. Voici venir le tour de *Fleurette*, la première maîtresse d'Henri IV, cette fleurette dont les malheurs ont fourni tant de sujets d'écrans et de devant de cheminées. Le théâtre Ventadour nous la promet pour le commencement de la semaine. Ce sera, dit-on, le début du successeur de M. Henri, dans les fonctions de maître de ballets à ce théâtre.

*** On construit en ce moment sur le boulevart, entre le faubourg Poissonnière et le faubourg Saint-Denis, une salle qui portera le nom de Gymnase-Lyrique, et où l'on formera des sujets pour le chant théâtral.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Maurice Schlesinger.

Moscheles. Op. 88. Grand septuor pour le piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle et contrebasse. 24 fr. c.
N.-B. La partie de clarinette et cor, peuvent se remplacer par un 2e violoncelle.

Adam. Mosaïque des morceaux favori du ballet Chao-Kang, pour piano. 6
— Rondinetto facile sur les motifs favoris de Chao-Kang, pour piano. 5

Kalkbrenner. Deux airs de ballet de Chao-Kang, en rondeaux pour piano.
N° 1. Le Mariage, n° 2. Pas des Ombrelle ch. 6

Musard. Quadrille anglais, pour le piano avec accompagnement de flûte ou violon. 4 58
— Le même pour deux violons, alto et basse flûte, ou flageolot; ou cornet, (*ad libitum*). 4 50
— Le même pour deux flûtes, deux violons, deux flageolets, deux cornets à pistons ch. 4 50

Tolbèque. Les Salons de Paris deux quadrilles, une valse et un galop, pour piano, avec accomgagnent n° 1, 2, chaque. 4 50
— Les mêmes en quat. ou quintette n° 1, 2, ch. 4 50
— Les mêmes pour 2 flûtes, 2 violons 2 flageolets, 2 cornets, chaque. 4 50
— Deux quadrilles et deux galops sur des motifs du ballet Chao-Kang, n° 1, 2, ch. 4 50
— Les mêmes en quatuor ou quintette, n° 1, 2, chaque. 4 50
— Les mêmes pour 2 flûtes, 2 violons, 2 flageolets, 2 cornets, chaque. 4 50

Strauss. Op. 71. A la Plus Belle, valse p. piano. 4 50

Lanner. 86. Ne m'Oubliez pas, cotillons et galop, piano seul. 4 50

Publiée par Launer.

Rigel. Quatre suites de nouveaux quadrilles brillans p. piano et violon, (*ad libitum*) chaque. 4 50

Publiée par Deloy.

Labarre. Fantaisie sur Lestocq, p. la harpe net. 3
Ch. Chaulieu. Op. 153. 2 airs variés, net. 1

Publiée par J. Meissonnier.

Chaulieu. Rondino sur 2 motifs de Robin des Bois. 3 50

Publié par Bernard Latte, boulevart des Italiens, n° 2.

Louis Messemaeckers. Grandes variations pour le piano, sur la Straniera, dédiées à Kalkbrenner, avec orchestre 15, quatuor 12, piano seul. 7 50

Louis Messemaeckers. Les Italiennes, trois cavatines de Donizetti variées pour le piano, en 3 livraisons.
N° 1. Cavatine de Torquato Tasso. 6
N° 2. Cavatine d'Anna Bolena. 6
N° 3. Cavatine des Capuleti et Montecchi. 6

Une visite a Bedlam, opéra comique en un acte, musique de Louis Messemaeckers. Morceaux détachés avec accompagnement de piano.

Ouverture.	5	00
N° 1. Air.	3	75
N° 2. Air.	3	75
N° 4. Duo.	4	50
N° 5. Air bouffe,	4	50
N° 6. Romance.	2	00
N° 7. Duo.	4	50
N° 8. Duo.	5	00

Trois romances favorites de Boïeldieu et notice sur sa vie, par M. Jeannin, imprimées par les procédés de E. Duverger, typographe à Paris. Se vendent au profit de la souscription du monument du célèbre compositeur. Chez tous les marchands de musique, et à la librairie musicale, rue Rameau, 6. Prix 10 fr.

Publiée par Henry Lemoine.

Rifaut. La Sentinelle Perdue, ouverture p. piano. 5 fr. c.
N° 1. Ballade chantée par Mme Rifaut. 2
2. Air chanté par Thénard. 3 75
3. Valse de 2 voix. 4
4. Couplets chantés par Henri. 2
5. Chanson militaire. 2
6. Duo chanté par Mme Rifaut et Thénard. 4 50

Orlowski. L'Etoile, romance. 3

H. Lemoine. 19 bagatelle pour piano, sur l'air militaire de la Sentinelle. 3 50

Il est joint à ce numéro le portrait de M. Lablache, par M. Devéria.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 5.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er FÉVRIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LE MEILLEUR DE MES AMIS,

HISTOIRE MUSICALE.

Selon moi, il est bien rare que des gens heureux comprennent et aiment les arts en général et la musique en particulier, bien qu'ils chantent toute la journée, et qu'ils ne manquent pas une représentation solennelle, aux théâtres lyriques. Ceci est mon opinion personnelle. On peut me contredire; mais me convaincre du contraire ne serait pas chose facile: je soutiens que la passion de la musique et de tout art en général, ne saisit que des ames plus ou moins maladives. La quiétude absolue du cœur ou de l'esprit est l'absence de l'imagination. Or, qu'est-ce que l'art peu devenir dans ce désert? il s'y dessèche et il y meurt comme une mandragore privée d'eau vive.

Soyez matériellement heureux,

Soyez moralement heureux,

dans les deux cas vous risquez fort d'être un très-mauvais poète ou un détestable artiste. J'en suis désolé pour vous; mais telle est ma conviction. Mille faits viennent à l'appui de mon dire.

Je n'en citerai qu'un.

Il y avait dans le midi de la France (ce pays que j'aime de toute mon ame puisqu'il est mon pays), un jeune homme de mes amis, qui passait joyeusement sa vie dans un sien château, situé à peu de distance de la mer. Le douaire était riche et beau; mon noble ami, orphelin depuis son enfance, entrait dans sa quatrième année de majorité, et partant il jouissait pleinement et largement de tous ses droits civils et politiques. Ni tuteur, ni curateur, ni oncle, ni parrain; tout était mis à la réforme, avec tous les égards cependant, et toute la reconnaissance d'usage. Mon ami avait l'âme belle et le cœur bien placé.

Il m'avait convié si souvent à aller le voir, il m'avait si explicitement répété, dans ses lettres, qu'il était *parfaitement heureux*, que je me décidai à me rendre chez lui, autant par curiosité que par amitié; je l'avoue; je ne suis pas hypocrite de sentimentalité.

Un *homme heureux* me paraissait prodigieux à rencontrer sur ce globe terrestre. J'avais autant d'entraînement à voir cet homme heureux, qu'un savant zoologue en éprouve quand on l'amène à une ménagerie, où on doit lui montrer un animal monstrueux dans la création.

A mesure que je m'acheminais vers le château de cet ami, dont je ne vous ai pas encore dit le nom, mon cœur battait avec violence et ma tête s'échauffait.

— Il est heureux! disais-je. Il ose l'assurer, il faut que cela soit; mais cela renverse toutes mes idées. J'avais cru que Dieu avait placé le bonheur dans une autre planète. Voilà qui fait crouler mon système, tout mon système philosophique. Il est heureux! mais qu'a-t-il donc fait à la providence? il faut qu'elle soit terriblement courroucée contre lui!... car enfin, s'il est complétement

heureux, il est donc sourd comme une huître, aveugle comme une taupe, stupide comme un cétacé... allons le voir !

Et je piquais les flancs de ma mule, car en ce bienheureux pays du Bas-Languedoc on monte à mulet et à mule encore, comme au moyen-âge, au temps où les évêques et les cardinaux chevauchaient par la campagne. La mienne, ma mule, était joyeuse et fringante. Nous nous convenions à ravir. *La brigande*, c'était son nom, avait l'intelligence de mes genoux et de ma main comme le cheval de manége le mieux dressé. Mon père l'avait achetée d'un maquignon des Pyrénées, qui l'avait achetée d'un contrebandier, qui l'avait reçue d'un *guérillas*, qui l'avait volée à l'archevêque de Grenade, je crois. En sorte que je parlais souvent des castilles à *la brigande*, durant nos longues et oisives promenades. Mais sa vivacité et son allure courtoise témoignaient de sa prédilection pour la France, car en vérité c'était une joyeuse mule.

Nous voilà fort loin du manoir de mon ami; pourtant j'y arrivai en moins de cinq heures. Il n'en fallait pas davantage à *la brigande* pour faire dix lieues de *pays*, ces lieues incommensurables !

C'était par une fraîche soirée d'automne. M. le comte m'attendait avec tous ses gens. Il leur avait donné le mot d'ordre ce jour-là; toutes les livrées étaient sur le dos des *esclaves;* le vestibule étincelait de lumière et tous les degrés du perron avaient leurs vases de fleurs. Je crois même qu'on avait donné des colliers neufs aux dogues de la cour et des culottes blanches au singe de la galerie.

— De par Dieu, mon ami, lui dis-je en l'embrassant, vous êtes un puissant seigneur ;

Et si votre ramage
Ressemble à votre plumage
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.

— Je vous y prends, répliqua-t-il avec jovialité, vous me faites là une citation classique, vous !

— Moi-même, seigneur ; et je prétends que La Fontaine est de l'école nouvelle; ce qui sera le sujet d'une autre conversation.

— Que vous avez bien fait de venir !

— Pourquoi ? est-ce que vous avez ici l'opéra ou Lord Byron réssuscité?

— Bah ! j'ai un chevreuil tué d'avant-hier et dix-huit perdrix rouges abattues ce matin.

— Vous êtes un vrai gentilhomme !

— Je m'en flatte ; je tire comme un roi.

— Et vous mangez comme une princesse.

— Vous l'avez dit. Délicat comme une femme couronnée... la table est un art exquis.

— Mon succulent ami, je vous aime beaucoup.

— C'est-à-dire que vous vous moquez de moi, mais j'aurai mon tour.

— Je me livre à vous pieds et poings liés.

— Venez donc. Entrons ; vous êtes mon hôte.

Je le suivis avec obéissance ; il triomphait, le glorieux jeune homme.

Du reste, sa vanité, il faut être juste, était à moitié fondée. Outre cinquante mille livres de rente, mon digne ami avait une belle figure, vingt cinq ans, un noble cœur, de l'esprit sous cloche, comme on verra, de l'esprit qui, pour jaillir n'attendait qu'une occasion, une réputation d'honnêteté *granitique*, une grande influence dans le pays et l'affection générale, ou à peu près. Avec cela, je dis qu'on a le droit de marcher tête levée, de faire sonner ses éperons sur le parquet et d'ouvrir majestueusement la porte de son salon en vous priant de passer, comme fit mon hôte, à moi, son ami bien sincère.

Certes, en voyant un si beau logis et un oiseau si joyeux dans cette cage charmante, je commençai à croire à ce bonheur absolu dont il s'était vanté. Ce qui m'étonnait le plus, c'est qu'il parait tous les coups que je portais à sa foi robuste sur le bien-être d'exister ici bas. Son château était pour lui le meilleur des mondes possibles. Quant à Paris, il en faisait assez bon marché; pendant trois mois de l'année, disait-il, j'y vois la meilleure compagnie et je fais tout au monde pour y prendre ma large part de plaisir. L'hiver étant passé, je reviens à mon manoir avec les hirondelles.

— Mais ici, tout seul, que faites vous donc pendant neuf mois?

— Je surveille mes fermes, je chasse, je fais la cour aux plus jolies filles des environs, je dîne du meilleur appétit du monde, et je dors comme un patriarche.

— Diable ! mais vous risquez d'être heureux...

— Pourquoi pas !

— Et vos ennemis, comment vous traitent-ils ?

— Je n'en ai point, grace à Dieu.

— Et les ennuyeux, les fâcheux, les visiteurs, les commensaux...

— Nul ne s'arrête ici, s'il n'y est convié. D'ailleurs, je suis toute la journée dans les champs, aux chevreuils, aux perdrix, aux bécassines...

— Et aux jolies filles...

— Souvent.

— Mais, Dieu me pardonne, voilà du caractère, et un caractère ! à propos, vous devriez vous marier.

— Bah ! je n'ai personne en vue.

— Et si vous aviez quelqu'un en vue, comme vous dites, vous vous maririez sans regret, sans répugnance, sans le moindre souci ?.

— Absolument.

— Diable d'homme ! il peut se faire qu'il soit heureux.

— Mais, mon ami, mon excellent ami, avez-vous ici une bibliothèque?

— Superbe ! et fournie des ouvrages les plus remarquables, les plus nouveaux et les plus chers.

— Allons, il touche peut-être à tous les bonheurs !..

— Oh ! je ne manque de rien. Mon ami, le souper nous attend.

En déployant ma serviette, il remarqua que je hochais la tête.

— Qu'avez-vous donc, dit-il ?

— J'ai que vous me confondez. Seriez-vous celui que je ne crois pas exister sur la terre.

Il partit d'un grand éclat de rire, et se tâtant la poitrine et les joues, il ajouta :

— Foi d'honnête homme, j'existe et je le prouve.

C'est alors qu'il commença cette œuvre importante de sa journée, cette œuvre de délicatesse et de science qu'il appelait son dîner, comme aurait dit un autre mortel. Vrai Dieu ! c'était un joyeux convive que mon bon ami ! les salmis et les perdreaux disparaissaient comme par magie, et les valets avaient peine à remplir ce hanap toujours vidé, comme le tonneau des Danaïdes.

— Est-ce que vous mourrez demain, lui dis-je?

— Pourquoi diantre me chantez vous cela?

— C'est que vous dévorez les délices de votre table comme si une comète devait nous briser cette nuit.

— Je nargue les comètes ; leurs chevelures ne valent pas celles que cette main a dénouées...

— Vrai ! de quelle couleur les aimez-vous? repris-je, espérant avoir enfin découvert une épine dans son cœur, et lui arracher un soupir au souvenir de quelque déception, ou de quelque regret...

— De quelle couleur? dit-il en levant son grand verre, et d'un air légèrement réfléchi.

— Oui, de quelle couleur?.. (et je triomphais)

— Par Dieu ! de toutes couleurs; cela m'est égal. Et vous !

A ces mots il vida son verre d'un seul trait, me laissant désorienté comme un homme qui a perdu la piste de son gibier.

— Qu'avez-vous donc ? ajouta-t-il.

— Ce que j'ai ! ce que j'ai ! bon Dieu ! vous me faites peur.

— Est-ce que vous me voyez des cornes ?

— Non, mais s'il est vrai que vous soyez complétement heureux, qui m'assurera que vous n'êtes pas le diable !

— Mon philosophique ami, mangez de cette charlotte russe ; mon cuisinier les fait à ravir.

— Un démon incarné qui n'a pas la plus légère piqure au cœur?

— Voici une gelée d'orange, telle que la reine d'Espagne n'en a pas de pareille.

— Un sorcier qui a trouvé la pierre philosophale !

— Et quant à ce vin de Lunel, je vous le donne pour le plus fin que mon grand-père ait mis en bouteille.

— Un enragé qui a mordu la vie par le seul côté, le côté secret où il n'y a ni fiel ni absinthe !

— Or ça, vous êtes gris? c'est cela... grisons-nous.

Le lendemain matin la belle aurore posait à peine son pied rose sur la colline qu'on vint m'éveiller pour la chasse. M. le comte était déjà botté, et armé de toutes pièces. Nous courûmes par monts et par vaux pendant près de quatre heures de suite. Mon excellent ami avait les meilleurs chevaux de la province. On força un chevreuil, on tua deux renards, on lança un sanglier ; la chasse fut superbe ; et pour nous délasser, nous mîmes pied à terre et nous tombâmes sur des volées de faisans et de perdrix. Mon bon ami avait des *réserves* auxquelles touchait seul son plomb autocrate, au grand désespoir des *vilains*. C'était peut-être le seul grief du canton contre lui. Nous avons tous notre coté détestable et détesté. Tout homme traîne après soi une haine, une envie, ou au moins une animosité; qu'on me montre un mortel qui n'ait pas le plus petit des ennemis caché quelque part, et j'irai embrasser ce mortel ou cette mortelle, fussent-ils heureux.

Nous revenions au pas lent et régulier de nos chevaux harassés. Le soleil se couchait derrière un grand rideau de pourpre, et toute la forêt, toutes les vallées chantaient. Il n'y a que dans le midi où l'on puisse entendre ces harmonies des soirs et des matins. La campagne, dans le nord, a des arbres magnifiques, des terres de labour à perte de vue, des vergers, des pâturages, des parcs, des étangs, tels que le pinceau le plus correct ne les ferait pas mieux sur la toile ; oui, mais écoutez les fauvettes, les bouvreuils, les rossignols de ces contrées.... ô chanteurs enroués, musiciens catarheux, direz-vous, n'ont-ils donc jamais entendu leurs confrères des vives méditerranéennes ?..

Comme nous passions près d'un bois d'oliviers, je dis à mon meilleur ami :

— Ce que je trouve de plus délicieux dans votre soli-

tude féodale, ce n'est ni votre vin, ni votre thé, ni le repos sur vos canapés de brocard...

— Ce sera donc ma gelée d'oranges.

— Pas davantage.

— Quoi donc? ma maîtresse? vous ne la connaissez pas...

— Et n'ai pas envie de la voir.

— Merci. Mais enfin quelle est cette chose au-dessus de toutes choses pour vous?

— C'est cette prodigieuse harmonie qui éclate de tous côtés, à cette heure, en ce moment, dans vos bois et vos champs.

— Ces moineaux !... le charivari de ces moineaux !...

Et il fut oppressé d'un fou rire, si violent que je me vis obligé de le soutenir à cheval. J'étais d'une colère, cependant, à lui laisser vider les arçons si j'avais été méchant de ma nature. Ces *moineaux* m'avaient mis hors de moi, et quand les éclats de rire devinrent moins saccadés, je ne contins plus mon indignation. Il s'y mêlait même un peu de cette pitié amère qui a quelque chose de l'âcreté du mépris. Mon bon ami fut piqué par le sel; il riait cependant encore. La conversation vive, ardente, sèche, roulait dans la région de l'art.

— Parions, m'écriai-je, parions que puisque les mélodies du soir ne sont pour vous que des cris de moineaux, parions que vous n'aimez pas davantage la musique, l'art musical, la poésie du chant, si vous voulez.

— Je ne parie jamais quand je suis sûr de perdre. La musique m'ennuie à mourir.

— J'en étais sûr! repris-je. Vous êtes heureux!... C'est tout dire. Eh bien, ô le meilleur de mes amis, le mieux nourri, le mieux couché, le mieux chauffé, le mieux rafraîchi, le mieux habillé, le mieux peigné, le mieux servi des hommes d'aujourd'hui; gardez votre château, vos valets, vos singes, vos faisans, vos chapons, vos lévriers, vos dogues, vos armes, vos armoiries, vos aïeux, vos parchemins, votre or, vos fermiers, vos jolies filles, votre intendant, tout ce qui se nomme votre chose privée, gardez tout et réjouissez vous dans votre possession, car moi j'en fais fi, et je n'en voudrais pas au prix qu'elle vous a été donnée.

— Êtes-vous fou? à quel prix?...

— Au prix du sens par excellence; vous avez l'ame châtrée.... et je devais m'en douter; vous êtes heureux.

Le lendemain, avant le jour, je m'éloignais au grand trot de ma mule, de l'habitation de mon meilleur ami.

Art divin, je vous aime avec idolâtrie;
Vous êtes mon autel, mes dieux et ma patrie.
Et lorsqu'après huit ans d'orage et de travaux
J'aborde, pauvre et seul, vers des golfes nouveaux;
Quand tout est englouti derrière moi dans l'onde,
Fortune, amour du cœur, rêve de l'autre monde,
Quand vous êtes le seul qui me tendiez les bras;
Art divin, c'est assez; je ne me plaindrai pas.

Je crois que je faisais ces vers, ou à peu près ces vers, un soir, à l'Opéra, l'an passé, à une des premières représentations de Don Juan. J'étais au balcon, par un reste d'habitude, par souvenir de la restauration. Il y a eu depuis juillet tant de remplacés et tant de remplaçans, même dans la salle de l'Opéra, que j'aurais mauvaise grâce à me plaindre, puisqu'à vrai dire les *meilleures* places ne sont plus, à ce théâtre, ni les plus chères ni les plus commodes. Je suis très-chatouilleux sur le chapitre *voisinage*. C'est une manie déplorable; avec elle, on a toujours peur de se salir les coudes.

Ce soir-là, cependant, je m'appuyais très-nonchalamment du côté droit; la mélodie de la musique m'avait grisé au point de me faire oublier ma défiance ordinaire. J'avais remarqué depuis l'ouverture l'émotion toujours croissante de mes voisins, et surtout de mon voisin de droite, dont je ne voyais pas le visage, car il tenait presque continuellement son mouchoir devant les yeux. Ceci me parut très-flatteur pour Mozart, assurément, mais très-peu galant pour Zerlina, donna Anna, Elvire, M. le décorateur et M. le directeur de l'Académie nationale ou royale de musique. Mais au balcon de l'Opéra, on n'est tenu, au fait, qu'à dix francs par soirée d'égards, et de politesse. Il y a bien encore des gens qui en ont pour moins que cela.

Mon voisin de droite, dis-je, ne perdait pas un accord, pas une phrase, pas une note, pas une intention du maître; et si bien il écoutait, si bien il le suivait dans ses hymnes, le divin Mozart, qu'à la fin je crus m'apercecevoir que les pleurs avaient débordé de cette ame orageuse, ma voisine et ma bien aimée en ce moment.

— Qui diable est celui-ci (pensais-je)? Si je heurtais son coude pour voir son visage....; mais non, ce serait le rappeler sur la terre; ce serait barbare. Laissons le pleurer avec les anges.

En ce moment, sa lorgnette vint à tomber. Je ramassai sa lorgnette et la plaçai sur le banc, sans qu'il s'en aperçût. Puis son chapeau tomba aussi. Je relevai son chapeau et je le gardai dans mes mains avec le mien. Sa canne roula sur le parquet; je la joignis à la mienne. Il aurait laissé tomber sa tête, que je la lui aurais ramassée, et que je l'aurais remise sur ses épaules sans qu'il pût s'en douter, je crois. Pour tout l'or du monde, je n'aurais pas voulu le réveiller de sa vision séraphique. Mes voisins de gauche se moquaient de lui et de moi, autant que je pus m'en douter, car je ne leur donnai pas la

moitié d'un coup d'œil. Ces messieurs, dès l'ouverture du divin opéra, avaient parlé bourse, chevaux et femme. Ces jolis messieurs riaient donc. O mon pays, où sont tes marquis d'autrefois, tes plus ridicules marquis, afin de les couronner de chêne et de laurier? car pour eux, du moins, l'art était chose grave et sacrée. Ils ne riaient ni d'Andromaque, ni d'un opéra de Lulli.

Mais voisin de droite releva la tête tout à coup, et moi je m'ecriai :

— Est-ce vous, juste Dieu?

Je le reconnaissais à peine, et il avait grand peine aussi à se souvenir des traits de mon visage. C'était mon meilleur ami.

Heureusement l'entre-acte arriva. Mon excellent ami finit par me demander mon nom. Puis il fit un cri et sortit. Je le suivis. Arrivés au foyer, je le suppliai de m'expliquer cet étrange changement opéré en deux ans, dans ses traits et dans son ame; car il était maigre et pâle, et il pleurait d'enthousiasme pour Mozart. Il s'obstinait à se taire. Comme je mettais beaucoup de tendresse et de chaleur dans mes instances, il me répondit ces mots :

— Il y a deux ans, je vivais pour ma chair. Aujourd'hui c'est pour mon ame.

— Miséricorde! lui dis-je, le Saint-Esprit est donc descendu sur vous?...

— Je l'ignore; mais l'intelligence d'un autre univers m'a été révélée du jour où j'ai souffert.

— Souffert! vous? et de quoi, ô le meilleur de mes amis?

— Peu de temps après votre départ, je me pris de passion pour une jeune femme des environs de mon château...

— J'y suis, repris-je, une de vos jolies perdrix...

— Non, vous n'y êtes pas. (Et il continua.) Je croyais pouvoir aimer toutes les femmes à la fois; au lieu de cela, je les adorai toutes dans une seule.

— Et où est le malheur? moi qui vous parle.... continuez.

— Cette passion orageuse eut un résultat affreux.

— On la partagea, je parie.

— Justement.

— Et puis.

— Et puis... on me trompa.

— Elles sont presque toutes les mêmes.

« .... La femme et la vipère
« Devraient bien habiter dans le même repaire. »

— Après, mon excellent ami? on vous trompa; je ne vous demande ni pour qui, ni pourquoi; il y a toujours un magot, un singe, ou un fat au bout de toutes ces sublimes passions féminines. On vous trompa; c'est dans l'ordre; poursuivez.

— Je partis, je m'embarquai pour l'Égypte.

— Très-bien, cela! C'est une terre de poésie, une terre antique et sainte; elle a des thébaïdes magnifiques et des lions aussi... J'aurais fait comme vous, ô le meilleur de mes amis.

— En Égypte, je lus la bible, et je me souvins de vos paroles sur les sublimités de l'art. Je priai et je travaillai... mais je n'oubliai pas, hélas!

— Tant mieux, poète, tant mieux; oublier, c'est guérir; guérir, c'est redevenir vulgaire, matériel, stupide, heureux.

— Une affaire d'un intérêt immense me rappela en France; un procès dont l'origine datait de la mort de mon grand-père; un procès dévorant, vous m'entendez.

— Parfaitement : de ceux qui ruinent même les gagnans.

— En arrivant à ma terre, j'appris que j'étais ruiné. Dans mon absence, le procès avait été jugé, gagné...

— Par vous, mon excellent ami?

— Non.

— Cela m'étonne; car vous avez dit *ruiné*.

— Ruiné! ne conservant que trois ou quatre mille livres de rente. Je suis donc pauvre; mais riche de mon intelligence, planant désormais dans un autre monde, celui de la pensée.

— Riche en effet, opulent mille fois plus que vous n'étiez; car Raphaël, Shakspeare et Mozart sont à vous, puisque vous les comprenez, ô poète. Dépouillez le vieil homme et crachez sur le passé, cette misérable vie de glouton et de brutal! Lève-toi, et marche maintenant tête haute, toi aigle du monde intellectuel, et dont le regard est assez fort pour sonder les profondeurs des cieux. Puis j'ajoutai :

— Donnez-moi votre main, frère, et allons reprendre nos places chez le divin Mozart.

Jules de Saint-Félix.

APHORISMES.

LE GÉNIE.

Dans l'acception moderne du mot, c'est cette puissance de l'esprit humain, autrement dit, la réunion de toutes les facultés naturelles de l'esprit de l'homme, au moyen desquelles il produit, dans un cercle quelconque de travaux, quelque chose d'inaccoutumé, d'extraordinaire. Le génie se manifeste particulièrement par une faculté remar-

quable, qu'on appelle aussi *originalité*. Tout génie est donc original dans son genre. Le génie se divise en trois espèces principales : scientifique, artistique et pratique. Le génie scientifique se manifeste par un accroissement important ou une nouvelle théorie de la science. Mais, comme dans la science le nouveau ne se laisse pas facilement reconnaître, ou qu'il peut n'être qu'une route trompeuse, dans laquelle le génie se perd facilement, le génie scientifique est bien loin d'être prisé à l'égal du génie artistique. Celui-ci se montre dans des créations produisant le ravissement et l'enthousiasme et susceptibles d'être comprises par toute ame capable de sentir. Le génie naturel et non cultivé n'est souvent rien moins que classique dans ses productions; celui-là même qui a été cultivé s'écarte parfois des règles établies par les maîtres. On n'a pas oublié ce mot d'Horace : *Aliquando bonus dormitat Homerus* (1). Les œuvres du génie peuvent donc être tachées de quelques fautes contre le goût, et ce serait méconnaître la nature de l'esprit humain que de vouloir que ces deux facultés fussent toujours inséparables. Il peut arriver qu'un génie produise un grand nombre de créations originales sans que pour cela il soit capable d'apprécier avec justesse, soit ses œuvres propres, soit celle des autres. Il est hors de doute que tout artiste, comme le premier homme venu ne peut manquer d'avoir du goût en tant que disposition générale, en tant que faculté innée de sentir le beau ; mais le goût, considéré comme la faculté de juger avec finesse et sûreté, peut très-bien manquer à l'homme même doué du plus beau génie.

(1) Le bon Homère dort quelquefois.

NÉCROLOGIE.

BOUFFET.

Une perte que suivront, nous n'en doutons pas, de justes et nombreux regrets est celle que l'art et la société viennent de faire en la personne de M. Bouffet (Jean-Baptiste), né à Amiens le 3 octobre 1770, décédé à Paris le 19 janvier courant, professeur de chant et auteur d'un grand nombre de compositions musicales estimées, parmi lesquelles ses rondos, entre autres *le Papillon* et celui *Tout finit tout se renouvelle*, dédié à son ami Naderman, eurent un succès de vogue. Excellent musicien, il fut un des meilleurs lecteurs de son temps; ce qu'il prouva à l'occasion solennelle d'un concours établi au Conservatoire de Musique de Paris, pour l'obtention d'une classe de chant, en exécutant à première vue, *lui seul* et sans la moindre hésitation, au grand étonnement de nombreux concurrens, une *leçon* faite tout exprès pour la circonstance, avec changement de clef et de mouvement au milieu même des mesures, véritable casse-col qui ne le fit pas même trébucher : ce prix qu'il remporta, il ne l'obtint point; mais il eut au moins la satisfaction de voir la surprise générale, à une telle lecture partagée par l'auteur de la *leçon*, M. Chérubini, dont l'air plus surpris encore témoignait qu'il s'y attendait encore moins. En l'an II, Bouffet fit représenter avec succès au théâtre de la Montansier un petit opéra sous le titre de l'*Heureux Prétexte*. Il a composé beaucoup de musique de chant, romances, chansons, rondo et nocturnes, qui se distinguent par une certaine élégance toute pleine de grâce et de naïveté, et plusieurs morceaux d'église bien faits témoignent de ses bonnes études musicales. Bouffet fit dans son temps le charme de brillans salons de la capitale par une voix haute, fraîche, un timbre très-agréable et beaucoup de brillant dans l'exécution. Par la bonté de son caractère, son extrême complaisance et la douceur de ses mœurs, il se fit aimer et estimer dans le monde autant qu'il s'y faisait rechercher par son talent; l'affectueuse considération qu'eurent toujours pour lui l'illustre Le Sueur son compatriote, et Plantade l'ex-maître de la Chapelle-Royale, dont Bouffet, comme ténor récitant et chef des chœur, était un des membres les plus essentiels, assure à cet artiste tout le souvenir qu'il a mérité.

Bouffet est mort d'une paralysie au cerveau dont il reçut les premières atteintes en 1830. L.

Théâtre Italien.

I PURITANI E I CAVALIERI, opéra en trois actes, paroles de M. C. PEPOLI, musique de M. BELLINI. — Première représentation.

La scène est dans une forteresse des environs de Plymouth, au pouvoir de Cromwell, lord Richard Forth doit épouser Elvire, fille de lord Valton, gouverneur de la place. Les soldats sur le préau, les ministres dans le temple, les villageois célèbrent ce beau jour au lever de l'aurore, et pourtant Richard ne partage point la joie commune; il sait qu'Arthur Talbot est aimé d'Elvire et que Valton a promis de ne pas contrarier son affection. Arthur est un des chefs du parti des Stuarts, un cavalier; on le reçoit au château et pendant les préparatifs de sa noce il reconnaît Henriette, veuve du roi Charles Ier, dans une prisonnière que l'on retient sans savoir qui elle est. Arthur se dévoue pour sa reine et la sauve en la couvrant du voile de sa fiancée. Le cortége arrive ; on cherche Arthur, il a disparu avec l'étrangère, Richard a favorisé la fuite de son rival; Arthur est infidèle; Elvire est désespérée au point d'en devenir folle. Son oncle, Giorgio, Richard et tous les puritains courent à la vengeance et lancent l'anathême contre leurs ennemis les cavaliers. Arthur revient au troisième acte; Elvire, malgré sa folie, veut bien entendre raison et reconnaître l'innocence de son amant, quand elle apprend le nom et les qualités de la belle fugitive. Arthur est condamné à mort les puritains sont prêts à mettre la sentence à exécution, quand on reçoit la nouvelle de la paix signée entre Cromwell et ses adversaires.

Tel est le livret que M. Pepoli a composé d'après Walter-Scott et un drame représenté sur le théâtre du Vaudeville, ayant pour titre : *les Cavaliers et les Têtes-Rondes*. Ce livret très-bien disposé pour le musicien, présente des scènes fortes et attachantes dans le premier acte surtout; il est écrit avec élégance et les strophes rhythmées du poëte se déploient bien sous la mélodie. Cette nouvelle production de Bellini était attendue avec impatience par les amateurs, et tous n'ont pas pu trouver place à la première représentation; le succès a été complet et brillant; musicien et chanteurs, tous ont été appelés

deux fois sur la scène pour recueillir de nouveaux témoignages de l'enthousiasme du public.

I Puritani e i Cavalieri sont-ils le chef-d'œuvre de Bellini, comme plusieurs l'assurent? Oui et non. Oui, si l'on considère le travail de la partition vocale et la disposition des effets d'orchestre. Non, si nous voulons nous attacher à l'originalité des cantilènes, à l'heureuse invention des idées principales. Le chœur des soldats, la prière avec accompagnement d'orgue, les chants joyeux des paysans jettent une agréable diversité d'images dans l'introduction. La cavatine de Richard est peu remarquable, le duo d'Elvire et de Giorgio languit vers le milieu, mais l'ensemble final est plein de chaleur. Arthur, représenté par Rubini; fait son entrée par un *andante* qui n'est que la moitié d'une cavatine; je ne signalerais point l'absence de la cabalette si ce même défaut ne se renouvelait dans le troisième acte, à l'égard du même chanteur. Un talent tel que Rubini réclame un air complet. Je sais bien que les développemens placés à la fin du premier *andante*, les groupes des voix principales et du chœur offrent beaucoup d'intérêt, que le second *andante* est bientôt suivi d'un grand duo; ces compensations n'ont pas été adoptées par tous les amateurs qui désireraient entendre Rubini dans un air à deux mouvemens; M. Bellini sait si bien faire chanter ce virtuose!

Après un duo de scène entre Arthur et la reine, Elvire accourt et chante un gentil bolero en essayant son voile de fiancée. Cet air, admirablement chanté par Mademoiselle Grisi, a fait fureur; tous les ornemens du chant y sont jetés avec profusion, et toutes ces difficultés ajoutent encore au triomphe de la cantatrice qui sait les attaquer hardiment et les surmonter avec une aisance parfaite. Les voix principales accompagnent ce boléro à sa reprise; le chœur même se joint à l'ensemble. Je trouve que les Italiens emploient trop souvent le chœur, s'ils voulaient en priver quelques cavatines, cette masse vocale ferait une sensation plus vive quand elle sonne dans les finales et les grands morceaux concertés. La stretta du finale a de la vigueur; elle est précédée par un *andante* plein de grâce et de suavité.

Mlle Grisi dit encore parfaitement sa grande scène de folie du second acte, cette scène remarquable par des beautés musicales; l'orchestre y rappelle le chœur joyeux de la noce, et la cantatrice sait tirer parti des contrastes dramatiques de ce monologue. Je lui donne ce nom, quoique Richard et Georgio l'accompagnent, mais leurs parties sont tout-à-fait accessoires. Un grand renom précédait le duo des deux basses; Lablache et Tamburini devaient y manœuvrer en rudes champions; deux mille personnes les avaient entendus à la dernière répétition, on connaissait déjà leurs prouesses. Le commencement de ce duo a produit peu de sensation; les solos sont un peu longs, mais la cabalette a fait une explosion foudroyante. C'est un chant de trompette et par conséquent d'une mélodie très-simple; Lablache le dit, Tamburini le répète, en y ajoutant quelques broderies, et, après un trait sur la dominante, ils reprennent tous les deux la cabalette à l'unisson. J'aurais désiré que l'auteur mît un autre dessin de basse sous la phrase *Amor di patria impavido*, l'harmonie y syncope d'une manière qui n'est point heureuse. L'unisson des deux voix graves et puissantes électrise toute l'assemblée; on fait répéter chaque fois cette dernière partie du duo, pour l'applaudir encore avec fanatisme. L'admirable exécution des chanteurs est pour une bonne part dans le succès de ce morceau.

Le troisième acte s'ouvre par une romance que Rubini dit avec une délicieuse expression, un charme, une hardiesse dont j'ai été surpris, quoique je connaisse à fond les ressources de ce chanteur. Il attaque et tient le *fa* sur-aigu, sans préparation aucune, par un saut de septième, et cette note de voix de tête sonne comme si elle sortait d'un gosier de contralto féminin. Un duo passionné, chanté par Rubini et Mlle Grisi, suivi du chœur final, termine la pièce.

Les noms de Rubini, de Lablache, de Tamburini, de Mlle Grisi font d'avance juger de l'exécution de *I Puritani*, ces virtuoses y brillent dans le solo comme dans l'ensemble. Heureux le maître qui peut confier son ouvrage à de pareils virtuoses! l'orchestre a bien fait son devoir et la partie instrumentale réclamait aussi une belle réunion de talens.

E. L.

Revue critique.

12 études préparatoires pour le piano-forte, par F. Kalkbrenner. Op. 125. Prix 10 fr.

Hummel, Kalkbrenner et Moschelès, ces trois artistes appartenant à la même époque et professant les mêmes principes dans leur carrière, sont les représentans de l'école qui révère ses maîtres dans Clementi, quant à l'art spécial de jouer du piano, et dans Haydn et Mozart pour tout ce qui tient à la tendance supérieure de l'art musical. — Jusqu'à présent, notre feuille n'a point offert une appréciation digne des travaux de ces hommes distingués, et de l'influence qu'ils ont exercée sur la vie mucicale de leur temps. — Nous aurions à nous justifier de ce silence, si nos lecteurs, amis et ennemis, étaient tenté de l'attribuer à des motifs autres que ceux que nous allons avouer, et notamment, s'ils pouvaient croire que nous méconnaissons le haut mérite de ces trois artistes, le haut rang qu'ils occupent dans le domaine de la musique. — Si nous avons tardés à leur consacrer spécialement un certain nombre de nos colonnes, c'est que, d'une part, nous avons cru devoir mettre d'abord, dans tout son jour, le vide et le néant de l'art musical de notre époque, en nous livrant à un examen approfondi et consciencieux des productions de quelque compositeurs à la mode, de ces *fabricans* de variations, de quadrilles et de romances; et que, d'un autre côté, nous avons voulu signaler les brillans débuts, les travaux pleins d'avenir de quelques autres jeunes artistes, qui joignent, à un talent pratique consommé, les hautes et poétiques inspirations de l'art. C'est avec une vive satisfaction que nous avons vu, dans les œuvres de ces jeunes maîtres, la preuve certaine que, si l'art recule, ce n'est point *forcément* mais *accidentellement*, et qu'il n'a pas encore atteint son point culminant, ce faîte qu'il est impossible de dépasser. — Après avoir ainsi stygmatisé les vains efforts de l'art *factice*, en encourageant, par une juste appréciation de leur mérite, les jeunes athlètes qui ont la force de se soustraire à son pernicieux ascendant, nous pouvons jeter un regard en arrière sur les maîtres qui appartiennent à une époque encore toute rapproché de nous, et dont, sous plusieurs points de vue, l'influence sur le présent n'a encore rien perdu

de son pouvoir. Mais comme leurs travaux, soit réunis, soit séparés, tiennent une place remarquable dans l'histoire de l'art moderne, nous nous proposons de leur rendre hommage dans un article spécial et d'une certaine étendue, qui embrassera l'ensemble de leur carrière et de leurs œuvres. Aujourd'hui, nous ne nous occuperons que des 12 études de M. Kalkbrenner, que nous avons citées en tête du présent article, et nous nous bornerons à les apprécier en elles-mêmes, sans entrer dans l'examen des qualités caractéristiques de l'auteur.

Dans toute espèce d'*études*, on peut distinguer nettement deux choses différentes : le côté artistique et la valeur didactique. Le but de toute étude est à la fois de perfectionner l'habileté mécanique des adeptes, et de les initier davantage dans les secrets, plus élevés, de l'art de peindre, dans leurs compositions, les mouvemens de l'âme et d'exprimer des idées *esthétiques*. C'est pourquoi on ne donne que le nom d'*exercices* à des morceaux de musique, n'ayant pour objet que le perfectionnement de l'exécution technique ou matérielle. On trouve de ces deux espèces d'études dans l'œuvre de M. Kalkbrenner. — Nous appelerons donc de préférence *études* les numéros 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12; et simplement, *exercices*, les autres morceaux. Ainsi, par exemple, le n° 1 offre un exercice excellent pour l'exécution simultanée de passages analogues, pour les deux mains. Il nous paraît évident qu'en écrivant ce morceau, M. Kalkbrenner a songé au premier numéro des exercices de Cramer, et nous croyons pouvoir affirmer qu'il n'est pas resté au-dessous de son devancier classique. Des critiques profonds et sévères trouveront, sans doute, très-vicieuses les quintes placées dans ce numéro : *ut sol* et *la bemol*, *mi bemol*; puis *sol re* et *ut sol*; *re la* et *sol re* (page 3, lignes 3 et 4); mais nous les admettons, ainsi que M. Kalkbrenner, parce qu'il n'en résulte tout au plus que de l'uniformité dans le mouvement, et non un manque de rapports harmoniques; c'est surtout en ce dernier point que consiste plus particulièrement le vice des parallèles de quintes. Le n° 2 présente un exercice ingénieusement combiné et d'un effet certain pour les passages où le pouce doit manœuvrer sous les autres doigts des deux mains. Bien que, dans des passages suivis, il importe moins, selon nous, d'être habile à glisser le pouce que d'être prompt à quitter la note qui précède celles du pouce, et d'avoir, en général, la main agile; la dextérité du pouce, dans des cas analogues aux exemples donnés, est, toutefois, d'une grande importance; c'est donc un mérite que de faciliter ce genre d'étude aux adeptes par des exercices qui joignent l'agrément des formes à la sûreté de la méthode. — En passant aux morceaux que nous avons rangé dans la catégorie des véritables *études*. Nous signalerons le n° 3 qui se distingue autant par des formes agréables et originales que par un riche développement harmonique, comme un fort bon exercice pour l'exécution des morceaux à 4 ou à 5 voix. L'auteur n'a pas moins bien réussi pour la quatrième étude, qui a la même tendance : seulement, nous regrettons que M. Kalkbrenner n'ait pas donné un cours plus libre à ses idées, en doublant l'étendue de cette composition, dont l'arrangement et le style décèlent le grand maître. Le n° 5 offre une réunion de passages diatoniques et chromatiques, en tierces, différens sens, et quoiqu'il ne se fasse point remarquer par des pensées originales, il n'en sera pas moins d'une grande utilité, attendu que l'auteur y a indiqué avec un grand soin le doigté, ainsi que pour tous les autres morceaux du recueil. Nous considérons le n° 6, d'une part, comme un exercice intéressant pour perfectionner l'agilité de la main, et, de l'autre, comme une très-bonne étude, non-seulement à l'égard des nuances opposées du crescendo et du decrescendo; mais encore quant à l'art de bien détacher les accords à 3 voix, en les attaquant simultanément, tantôt d'une main, tantôt des deux à la fois : ce morceau ne laisse rien à désirer sous le rapport de l'expression. La septième étude nous a paru fort remarquable. Elle est principalement destinée à occuper quelques doigts dans des passages expressifs, tandis que les deux mains sont à la fois chargées de soutenir des blanches ou des rondes. Le doigté est très ingénieusement combiné, et tout ce morceau brille aussi par l'expression que rehaussent encore des innovations rhythmiques. L'exercice de la main gauche est l'objet principal du n° 8; bien que cette composition révèle un artiste consommé, nous ne saurions la placer au niveau de la plupart des précédens numéros, soit pour le fond, soit pour la forme. La neuvième étude doit habituer l'exécutant à frapper à plusieurs reprises la même touche avec des doigts différens. Cette formule devient, à la longue, un peu trop monotone, pour en obtenir un effet bien marqué. — Le mérite du n° 10 repose, au contraire, sur la variété des formes. Riche en nuances de toute espèce, il répond complètement aux intentions de l'auteur, et peut être regardé comme un modèle du genre de compositions dont il s'agit. M. Kalkbrenner a montré le même talent dans le onzième morceau, où il fait concourir les deux mains à l'exécution de la même figure. Ce numéro est d'un caractère brillant, et présente un exercice très-utile pour l'attaque liée et simultanée des touches par les deux mains : il offre une singularité en ce que l'auteur a indiqué la mesure par 18/16. — Le plus brillant numéro de ce recueil d'études est, enfin, le n° 12, qui réunit l'éclat à la richesse du fond. On n'y trouve ni de ces sauts scabreux, vrais *salti mortali*, ni de ces roulades perlées et insignifiantes en gammes chromatiques et diatoniques, que l'on rencontre dans les œuvres de nos compositeurs à la mode; mais on y remarque une série de beaux accords, d'une combinaison naturelle et d'un caractère souvent original, embellis par un chant expressif et poétique, que traversent parfois soudainement des passages de basse de la plus grande énergie. Dans tout cet ouvrage, que nous n'hésitons pas à des excellentes études de Cramer, même sous le rapport de la difficulté, on reconnaît le professeur et l'artiste consommé, joignant à une grande expérience et au goût le plus cultivé, une féconde imagination. En offrant au public musical cette production méthodique, M. Kalkbrenner a ajouté aux titres qu'il avait déjà acquis à l'estime de tous les hommes voués au culte de la musique. Puissent tous les jeunes pianistes se livrer à l'étude de cet ouvrage avec ce zèle qui rend si profitables tous les travaux auxquels on s'adonne avec application et avec persévérance! Ce sera pour M. Kalkbrenner la plus belle récompense de son rare talent.

F. Stoepel.

Lettres à Elle, pour le piano, par Chrétien Urhan. Prix : 4 fr. 50 c.

Voilà un titre bizarre, n'est-ce pas? un titre qui à lui seul dénonce tout un système. A la simple inspection de ce peu de mots, que de bons éclats de rire vont faire certaines gens, pour qui la musique doit, sous peine d'être absurde,

« Sans rien dire à l'esprit, amuser les oreilles! »

Tant mieux! qu'ils rient! L'auteur à coup sûr ce sera pas fâché de leur avoir procuré un instant de gaîté. Il n'est pas de ceux qui s'affligent sérieusement de nêtre pas compris de la foule; il ne perd guère son temps, non plus, à discuter avec les habiles du dilettantisme. Qu'importe en effet à l'artiste véritable que la puissance de son art soit méconnue du plus grand nombre? Il sait depuis long-temps que le sentiment exquis, profond et complet des choses poëtiques n'est que le partage des organisations exceptionnelles. Certains critiques s'obstinent à soutenir cette proposition aussi vieille que sotte: La musique est faite pour tout le monde. Voici les questions que nous leur adresserons en réponse:

La musique n'est-elle qu'un arrangement de notes plus ou moins agréables à l'organe de l'ouïe? — Dans cette supposition, n'y a-t-il pas une différence remarquable entre la manière dont sera affecté un paysan qui n'a jamais été soumis à l'action des sons combinés artistement, et l'impression que recevra un auditeur dont les organes auront acquis déjà une certaine modification par la culture? — Ne rencontre-t-on pas même une foule d'individus rebelles à toute éducation? — Oh! sans doute, répliquent aussitôt les partisans de la popularité dans les arts, nous ne nierons point que la musique n'exige, pour être appréciée, une certaine élévation d'idées et des organes développés par l'exercice, mais il y a loin du paysan grossier qui n'a jamais entendu que la voix des taureaux qui labourent son champ, à l'homme civilisé dont se compose la majorité de ce que nous appelons le public des grandes villes... Ah! je vous tiens messieurs. Dès que vous admettez le principe, force vous sera bien d'adopter les conséquences. Il y a une différence, dites-vous, entre le garçon de charrue et l'habitué du balcon des Bouffes; mais ne se pourrait-il pas qu'une distance plus grande encore sépare le dandy aux gants blancs du modeste musicien qui joue de la basse dans un coin de l'orchestre? Le monsieur du balcon ne saura souvent distinguer le mode majeur du mode mineur, pendant que l'exécutant, pourvu d'une instruction solide dans toutes les parties techniques de l'art, sera peut-être en outre doué de la plus riche organisation. Il arrivera donc fréquemment que la musique qui fait l'un se pâmer d'aise, donne à l'autre des nausées. De là, en s'élevant d'échelons en échelons, peut-on contester que la sensibilité et le savoir d'un homme comme Beethoven par exemple, soient des chances de perceptions différentes de celles du musicien exécutant dont nous venons de parler!

Les sensations de l'un, en entendant certains ouvrages, ne seront-elles pas faibles et obscures pendant que l'autre sera affecté de la façon la plus forte et la plus précise dans tel ou tel sens?... Je vous défie de ne pas admettre la réalité de cette classification des organes et des intelligences. Ce fait une fois démontré, rien n'est plus absurde que de dire: *La musique est faite pour tout le monde*, par la raison évidente que *tout le monde n'est pas fait pour la musique* ni *pour tous les genres de musique;* car, à présent nous abordons la question des genres. Croyez-vous qu'une *chose* comme l'opéra du Rossignol ou cent autres que je pourrais citer, soient le résultat d'un ordre d'idées, semblable à celui qui produisit la symphonie en *ut mineur?* Non, sans doute. Eh bien! l'homme qui sera transporté d'admiration par l'œuvre de Beethoven, ne pourra entendre sans entrer en fureur la *chose* de Lebrun. Voilà pourquoi (et cela nous ramène directement à notre sujet) le plus grand nombre des *dilettanti* purs, c'est-à-dire de ces gens chez lesquels le sens musical se réduit à l'appréciation de la justesse d'un son, abstraction faite de tous ses autres rapports avec l'ensemble d'un ouvrage, de ces gens qui trouvent du charme à des productions composées dans l'unique but de récréer l'oreille, en froissant sans ménagement tout ce qui ne sert pas directement à l'effet matériel, voilà pourquoi, dis-je, il est évident que pour ces gens-là tout ce qui sortira de la plume d'Urhan sera quelque chose de ridicule. Ce compositeur et ceux qui partagent sa manière de voir, croient que la musique peut exprimer des nuances de sentimens de la plus grande délicatesse; et ils ont raison, ou plutôt, ils sont *obligés* de le croire; cela est évident *pour eux.*

Au contraire, les organisations inférieures qui ne trouvent dans l'art musical que le sujet de jouissances plus ou moins bornées, nient que cette puissance d'expression soit départie à la musique; et ils doivent le nier nécessairement, cette faculté toute poétique n'existant effectivement pas... *pour eux.* Alors, me dira-t-on, vous êtes loin de croire au beau absolu? Oui certes, j'en suis fort loin, si vous entendez par là, ce qui serait reconnu beau par l'universalité des êtres humains. Mais cette discussion nous amènerait sur un terrain où je ne veux pas entrer; qu'il suffise de dire que l'ouvrage dont nous avons inscrit le titre en tête de cet article, s'adresse spécialement aux caractères simples et tendres, portés à une mélancolie religieuse, également éloignés du genre trivial et de tout sentiment forcé ou exagéré; c'est parmi ceux-là seulement que les *Lettres à elle* pourront trouver d'intelligens lecteurs, et nous leur recommandons l'œuvre d'Urhan avec la persuasion qu'ils éprouveront pour lui la plus vive sympathie. *L'absence; Souvenir d'un monde meilleur; Orage; Le calme*; telle est la dénomination des quatres lettres qui forment la totalité de ce petit ouvrage. La première et la dernière sont celles que nous préférons. Le sentiment d'isolement qui tourmente l'ame en l'absence d'un objet aimé, et la douce sérénité où le cœur s'abandonne avec tant de charmes après les agitations cruelles de la passion, y sont présentés sous des couleurs dignes de Gesner et de Bernardin de St.-Pierre.

Il nous semble que le morceau intitulé *Orage* commence par une suite de phrases plus propres à peindre les sourds mugissemens d'une tempête véritable que les mouvemens tumultueux d'un orage de cœur, comme celui que l'auteur avait en vue sans aucun doute, en écrivant; ce défaut devient plus grave encore à cause du titre lui-même qui pourrait prêter à un double sens. Toutefois, bien qu'une foule d'auteurs tombent souvent dans cette faute, combien y en a-t-il auxquels on puisse la signaler avec la possibilité d'en être compris? Fort peu assurément.

Aussi c'est à Urhan que nous nous adressons. Il est inutile d'ajouter qu'un pareil ouvrage ne peut être apprécié que dans l'intimité, et que l'exécuter au milieu du faste d'un salon du grand monde, c'est en paralyser l'effet.

HECTOR BERLIOZ.

Trois caprices pour le piano forte, par Ferdinand Hiller. Op. 14. Prix 5 fr. chaque numéro.

Ces trois numéros forment les septième, huitième et neuvième caprices composés par M. Hiller, et si nous pouvions y trouver quelque chose à critiquer, ce serait tout au plus le titre. En effet, celui qui, sur la foi de ce titre, s'attendrait à trouver ici un mélange barroque de pensées hétérogènes, opposées

entre elles par leur nature et leur essence intime, et formant dans leur ensemble un contraste bizarre et frappant, celui-là tomberait dans une grave erreur. On se verrait au contraire forcé d'appliquer ici le mot de caprices à des œuvres où brillent des idées franches, sévèrement dessinées et liées entre elles avec la plus grande suite, quoique constamment revêtues des formes les plus variées, les plus nobles et les plus piquantes ; car c'est là le but que M. Hiller paraît s'être proposé, et que les ressources de son talent lui ont permis d'atteindre avec un rare bonheur. Toujours neuf et intéressant, il est pourtant constamment lui-même. Chez lui, partout la plus noble gravité alliée au sentiment le plus pur et le plus naïf; partout de douces pensées qui ne peuvent trouver un écho fidèle que chez des ames dignes de les sentir ; si l'ame s'attriste souvent aux accens d'une douloureuse mélancolie, elle se console bientôt par l'expression d'une espérance calme et religieuse ; et les élans fougueux d'une passion délirante ne tardent pas à faire place à une angélique résignation ou à des plaintes douces et amoureuses. Tels sont les sentimens que M. Hiller sait peindre dans ses compositions, avec une vérité frappante et un art infini ; telles sont les pensées qui paraissent l'animer lorsqu'il se laisse aller à ses riches inspirations. Les trois caprices que nous avons sous les yeux, sont tous d'une assez remarquable difficulté, et presque tous trois, ils brillent d'un égal mérite ; cependant nous ferons une mention particulière en faveur du numéro 8, à cause de la vivacité d'expression qui s'y fait sentir, et de la manière fraîche et naturelle dont les pensées sont développées, qualités qu'on trouve bien rarement dans des œuvres travaillées avec tant de réflexion. Un point sur lequel nous ne pouvons nous empêcher d'attirer l'attention des amateurs, c'est que, malgré toute la régularité de ses compositions, tant pour le plan que pour la disposition extérieure, M. Hiller sait cependant ne jamais se traîner dans l'ornière de la routine. C'est ainsi par exemple, que ses cadences finales sont toujours naturelles et aussi satisfaisantes que possible, sans que, pour parvenir à ce but, il ait besoin de remplir deux ou trois pages avec des roulades et des bonds dénués de tout sens, et destinés uniquement à arracher à la fin par force à l'auditeur un applaudissement involontaire. D'après ce que nous venons de dire, nous croyons n'avoir pas besoin de recommander ces nouveaux caprices auprès des bons pianistes ou des musiciens connaisseurs.

Septième concerto pour le piano, par J. Field. Prix : 12 francs.

Quel art nouveau que celui de toucher du piano, et quels immenses progrès n'a-t-il pas faits depuis plusieurs années ! Le nom de Field est porté par un homme qui a vu cet art dans son enfance, car Field est élève de Clementi, le père des pianistes ; il a grandi sous les yeux de son illustre professeur, et aujourd'hui encore, il tient un rang distingué parmi les plus grands maîtres, soit qu'on le considère comme virtuose ou comme compositeur. Nous avouons volontiers que de plus jeunes artistes peuvent posséder une habileté plus brillante sous le rapport technique ; mais c'est une partie de l'art vers laquelle Field n'a jamais dirigé particulièrement ses efforts. Son ame écossaise l'a toujours attiré vers un genre simple et profondément caractérisé, vers des sentimens empreints d'une douce naïveté; aussi le respectable Clementi disait-il un jour à l'auteur de cet article : Field est mon élève favori ; à une exécution correcte et sans reproche, il réunit un je ne sais quoi que l'on sent, mais qu'on ne saurait décrire, qu'aucun de vous et que personne ne pourra jamais imiter. Maintenant comme le seul mot de concert entraîne avec soi l'idée d'une musique de bravoure, comme ce mot seul rappelle de grandes difficultés vaincues, et d'un remarquable brillant d'exécution ainsi que de pensées, les concertos de Field n'ont jamais, sous ces rapports, produit un bien grand effet, et quelque bien écrit, quelque rempli d'expression que puisse être son quatrième concerto, le meilleur qu'il ait jamais composé, ce n'est pas aux qualités ci-dessus qu'il est redevable de l'immense réputationt dont il jouit, mais bien à la grace et à la simplicité des idées, à l'heureuse et savante combinaison de tous les instrumens de l'orchestre avec la partie principale, et à l'originalité des tournures harmoniques. Nous regrettons de ne pouvoir affirmer que le septième concerto dont nous entretenons aujourd'hui nos lecteurs, brille par les mêmes qualités, attendu que nous n'avons pas entendu l'exécution du morceau, et que l'éditeur n'a pas joint les parties d'orchestre à celle du piano principal. Cela nous empêchera d'entrer dans une analyse approfondie de cette composition, et devra nous imposer une grande réserve. Car Field est un de ceux qui suivent l'exemple des meilleurs compositeurs de concertos, de l'ancienne école dont Mozart et Hummel peuvent être considérés comme les chefs, et dont Kalkbrenner, Moschelès et Ries ; ont dignement suivi les erremens. Ces grands artistes ne croyaient pas qu'un concerto fût tout bonnement un assemblage de traits accompagnés de temps à autre par quelques accords de l'orchestre, et interrompu, çà et là, par des tuttis bruyans et sans forme ; pour eux, tous les instrumens étaient autant de ressources distinctes et nécessaires qu'ils savaient combiner avec un art infini, et il n'était pas d'instrument dans l'orchestre qui ne fût regardé par eux comme une partie essentielle à l'ensemble général, de sorte que pour bien juger un morceau, il ne suffisait pas alors d'en connaître la partie principale. Nous nous bornerons donc à dire, à propos de nouveaux concerto, qu'en général, nous avons reconnu Field à l'harmonie vigoureuse de ses intéressans tuttis, à ses solos simples, exempts de grandes difficultés, et parfois d'une forme un peu vieillie, quoique souvent aussi on y remarque des idées pleines de charme et d'expression, et surtout à un rondo d'une naïveté enfantine, formant la deuxième et dernière partie du concerto. Field n'a pas suivi ici l'ordre habituel dans la division de son œuvre ; il a séparé le tout en 14 fragmens désignés par des chiffres ; mais de manière cependant à ce que nous ne puissions définir avec certitude le principe qui a guidé le compositeur dans son mode de division.

Quelque difficile qu'il nous puisse être de rien dire de positif à la louange de cette œuvre, soit parce qu'en général elle nous paraît moins heureusement conçue que les précédentes productions du même auteur, soit parce qu'elle n'est pas complète sous nos yeux, nous pouvons cependant affirmer avec certitude que, tel qu'il est, ce concerto ne saurait manquer de présenter de l'intérêt à tous les pianistes habiles, et surtout à ceux qui ont conservé une certaine prédilection pour les productions de l'ancienne école.

Introduction et variations pour le piano, par M. Cohen. Op. 1.

Nous ne trouvons rien dans cet opuscule qui puisse être l'objet d'un blâme ou d'un éloge particulier. Les variations sont de celles qu'on rencontre en si grand nombre, et qui ne sont ni neuves, ni originales, ni difficiles. Elles sont seulement un peu trop nombreuses (l'œuvre se compose d'une introduction, d'un thême, de 6 variations, d'un andante et d'un finale de 10 pages); mais le style en est assez correct. On nous assure que l'auteur est un tout jeune enfant. Nous le regrettons vivement, ou plutôt, ce qui nous afflige, c'est qu'un tout jeune enfant aspire déjà au titre de compositeur. A cet âge, on doit écrire, beaucoup écrire, mais tout autre chose que des variations; et ce qu'on écrit, on ne doit pas le destiner à l'impression, mais bien le garder en portefeuille jusqu'à ce qu'on soit devenu un homme, non-seulement par l'âge, mais par ses progrès dans l'art et la science. Un enfant ne doit pas vouloir être homme, et quand il veut à toute force changer de rôle, il est rare que le résultat soit favorable. Puisse M. Cohen ne pas se méprendre sur nos intentions, et croire à la sincère bienveillance qui nous dicte ces remarques. On peut, il est vrai, à un âge encore peu avancé, se distinguer par de grandes connaissances; mais il est contre nature que des enfans puissent créer en poésie ou en musique.

NOUVELLES.

*** La *Juive* attend ses décors, auxquelles on travaille à grands renforts de bras. Ceux des quatre premiers actes sont déjà prêts, et d'une magnificence digne du premier théâtre du monde. On ne peut douter que la fin ne doive couronner l'œuvre.

*** Les répétitions de la *Juive* sont assez avancées à l'Opéra pour pouvoir assurer que la première représentation aura lieu du 15 au 20 février.

*** Demain il y aura, au théâtre Italien, une représentation au bénéfice de Santini, composée du premier acte de *Don Juan* et de la *Prova d'un Opéra seria*. Le charme de cette représentation, et l'intérêt que le public porte au bénéficiaire, ne manqueront pas d'attirer une grande affluence au théâtre privilégié du dilettantisme.

*** *Bellini* a été demandé à la troisième représentation des *Puritani*. Décidément c'est un grand succès: le duo entre Lablache et Tamburini a été répété de nouveau, et a obtenu d'unanimes applaudissemens.

*** Toujours même affluence au théâtre de la Bourse. *Robin des Bois* produit autant d'effet que dans la nouveauté. On renvoie du monde à chaque représentation.

*** On parle, déjà dans les coulisses du théâtre de la Bourse d'un ouvrage en 4 actes, d'un de nos auteurs les plus spirituels et les plus heureux, M. Mélesville; la partition serait confiée au compositeur à qui l'on doit *Masaniello* et le *Solitaire*.

*** Après l'opéra-comique en un acte de MM. Planard et Batton, qui doit être joué au carnaval, on nous prépare un autre acte, dû à l'association de MM. de St-Georges et Adam, et dont le sujet est emprunté à l'histoire d'Espagne, pays si favorable aux inspirations musicales.

*** On disait autrefois que le talent devait se payer au poids de l'or. Nous pensons que les cantatrices veulent se faire payer au poids des billets de banque. Nous avons su quel engagement inouï Mme Malibran a obtenu en Italie. Mme Damoreau a suivi ce bon exemple. La voilà prête à partir pour Bordeaux, où elle donnera douze représentations, à mille francs chacune. L'art devient de plus en plus *cher*, sinon au public, du moins aux directeurs.

*** La grande fête de nuit de mardi 3 février à l'Opéra-Comique, s'annonce plus brillante et plus extraordinaire que celles qui l'ont précédée; de nouveaux divertissemens et différens intermèdes qu'on dit très-piquans, ajouteront aux plaisirs déjà si complets et si variés du dernier programme.

On parle de surprises qui seront faites au public, par tout ce qu'elle prépare de neuf et d'original, l'administration veut prouver que les fêtes de nuit méritent la vogue brillante dont elles jouissent.

*** Mlle Ida Bertrand, dont on a souvent applaudi le beau talent dans les concerts, vient d'être engagée pour un an au théâtre *San-Carlo* de Naples, elle y tiendra l'emploi de *prima donna contralto* en chef. Cette jeune cantatrice ne pouvait se produire sur une plus grande scène, elle commence par où beaucoup d'autres finissent.

*** Aujourdhui, *second concert* du Conservatoire : *succès légitime.*

*** La célèbre harpiste, Mlle Aline Bertrand, vient d'arriver à Paris; elle se propose de donner plusieurs concerts avant son départ pour l'Italie.

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Maurice Schlesinger.

ROMANCES NOUVELLES.

Adam. — Oh! que je hais ma passion!
Bellini. — Il Rimprovero.
Berlioz. — Le Jeune Pâtre breton.
Carafa. — Son gli occhi di Filli.
Féréol. — Chante le repos.
— La Dame du Collier d'or.
Halevy. — La Maîtresse du Bandit.
Jules-Alary. — Jane Shore.
Legey-Miland. — Le Cloches du soir.
— Le Jeune Enfant.
Marmontel. — L'Elégante des bords du Missouri.
Meyerbeer. — Le Moine.
Paër. — La Confession.
Quesnel (Ad.). — Fais-toi corsaire.
Quesnel. — Pas d'amour.

MUSIQUE DE DANSE NOUVELLE.

Tolbecque. — 2 quadrilles et 2 galops sur des motifs de Chao-Kang, chaque : 4 fr. 50 c.
— Les Salons de Paris, 2 quadrilles, 1 valse et 1 galop, chaque: 3 fr. 50 c.
Musard. — Quadrille et galop sur des motifs de Don Juan. 4 fr. 50 c.
— Quadrille anglais et valse. 4 fr. 50 c.
Tous ces quadrilles sont arrangés en quatuor, pour 2 violons, alto, basse et flûte ou flageolet, ou cornet à pistons; pour piano, avec accompagnement de flûte ou violon; ou flageolet, ou cornet à pistons (*ad libitum*); et en duos pour 2 violons, 2 flûtes, 2 flageolets et 2 cornets. Prix de chaque: 4 fr. 50 c.
Kalkbrenner. — Valse brillante pour le piano 5 fr.
— Galop des Lanternes de Chao-Kang. 5 fr.
Dessauer. — Grand galop Bohémien, suivi de deux galops favoris de Berlin et de Londres. 5 fr.
F. Hunten. — Coblentz : valse favorite; suivie d'une valse favorite de Milan, par *Alary*. 5 fr.
— Galop Parisien et galop Saxon, par *Reissiger*. 5 fr.
Lanner. — Grand galop avec clochettes, suivi de Claire, valse favorite de Vienne. 5 fr.
— Ne m'oubliez pas, cotillon et galop. 4 fr. 50 c.
— La Belle Hélène, nouvelles valses favorites de Vienne pour le piano. 4 fr. 50 c.
— Valses de la Comète pour le piano. 4 fr. 50 c.
Berlot. — Contredanses brillantes. 6 fr.
Hérault. — Valse pour le piano. 5 fr.
Strauss. — A la plus belle, valse pour le piano. 4 fr. 50 c.
— Galop favori de Vienne, précédé d'un galop polonais. 5 fr.
— Mosaïque de valses pour le piano. 4 fr. 50 c.
— La Gaîté, valses pour le piano. 4 fr. 50 c.
— Tivoli de Vienne, valses pour le piano. 5 fr.
— Chao-Kang, valses chinoises pour le piano. 4. fr. 50 c.

La table du premier volume de *la Gazette*, retardée par indisposition du rédacteur, sera joint au prochain numéro. MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Scherzo, composée pour le piano par F. Chopin. OEuvre 20e.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT. rue du Cadran, n° 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, A. GUEMER, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 6.**

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 FÉVRIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LE CONCERT DE HUMMEL.

(Extrait du Journal d'un Voyageur.)

. . . .

. . . .

J'avais résolu de me reposer à B***, jusqu'au lendemain, de mes courses forcées des jours précédens. Étant descendu à la meilleure auberge, j'y trouvai, dans une salle bien tenue, le maître de la maison, un beau vieillard, occupé à dresser une longue table, et qui, ainsi que je l'appris dans la soirée, professait un culte presque extravagant pour la musique. A peine fus-je installé dans cette salle, que je vis entrer un jeune homme d'environ 22 ans, d'une physionomie heureuse, et dont toute la personne offrait quelque chose de *romantique*. C'était un jeune compositeur qui avait étudié son art à Vienne, et que des affaires de famille avaient rappelé, malgré lui, dans sa petite ville natale. Dès son entrée dans la salle, il s'était écrié avec un air de grande surprise, en apercevant le vieux hôte : comment, vous ici! Quoi! vous n'êtes pas allé au concert?

Un heureux hasard veut que la voiture du célèbre Hummel se brise près de notre chétif endroit, et que, forcé d'y rester deux jours, ce grand pianiste se décide, par ennui et par désespoir, à donner un concert, et notre ancien ne sort pas de ses quatre murs?... En vérité, c'est une chose incroyable! — Ah! mon Dieu, répondit l'hôte, d'un ton qui trahissait tout son chagrin, comment pouvais-je prévenir ce malheur? Ma femme est subitement tombée malade; le soin de la cuisine est ainsi retombé sur Louise, que j'ai dû remplacer, malgré moi, dans le service de la salle, auquel il a fallu pourvoir avec d'autant plus d'exactitude, que nous aurons, sans doute, aujourd'hui, beaucoup de monde, soit à cause du concert, soit parce que les comédiens, qui partent demain, voudront venir se régaler encore une fois chez moi. Ah! ah! voilà la sonnette qui tinte! Ce sont probablement nos vieux amis, le maître d'école et l'organiste. — Tout juste, ajouta-t-il, en regardant par la porte vitrée de la salle. — Ces deux amis, que l'hôte disait ne faire qu'un, par leur mutuel attachement, entrèrent en effet, et furent bientôt suivis par un certain nombre de personnes qui sortaient du concert.

Le cercle fut grossi par l'arrivée de deux autres personnages, le trésorier de la ville et le procureur fiscal, à qui, d'après quelques mots qui m'étaient échappés, le maître de la maison me présenta, ainsi qu'au reste de la société, comme un amateur zélé de musique. Au bout de quelques instans, on servit. L'organiste avait à peine expédié quelques bouchées de son souper, que, pressé d'amener la conversation sur le concert, solennité si rare dans la petite ville, il tira gravement de sa poche le programme de la fête, et se mit à lire à haute voix : N° 1. *Ouverture du grand opéra Olympie, par Spontini, exécutée pour la première fois dans cette*

ville. Un murmure approbateur suivit ces paroles, murmure qui ne fut interrompu que par quelques exclamations d'enthousiasme comme « admirable, divin » et par le cliquetis des assiettes et des couteaux. — « Ces messieurs, à ce qu'il me paraît, dit le trésorier, sont encore trop occupés à calmer leur premier appétit, sans quoi ils observeraient infailliblement que toute cette ouverture n'est qu'un assemblage de sons bruyans qui ne disent rien. Qu'on la prenne telle qu'elle est arrangée pour le piano; n'est-ce pas une chose ridicule que ce nombre infini de *forté*, de *fortissmo*, que l'on y trouve annotés? Ne rencontre-t-on pas, en certains endroits, jusqu'à trois F immédiatement l'un à côté de l'autre? Je crois que cette lettre à *tapage* existe au moins douze fois dans les huit premières mesures. Qu'en dit l'opposition? ajouta-t-il, d'une voix posée. » — « Je pense, repartit le jeune compositeur, que vous ne rendez pas justice à l'auteur. Je ne connais pas les ouvertures d'Alcidor et de Nurmahal, du même auteur; mais je vous propose une gageure : donnez-moi ces Ouvertures arrangées pour le piano, après en avoir fait disparaître tous les F et tous les P, et je parie que, lorsque je les aurai parcourues seulement une fois, je ne placerai ces signes nulle autre part que dans les endroits marqués par Spontini lui-même. Veuillez examiner attentivement le commencement de l'ouverture d'Olympie. Il serait impossible de trouver une suite d'accords plus simples; cependant, quelle force dans les trois derniers accords! Il n'est personne qui s'avisât de les jouer piano.

Peut-être voudriez-vous, monsieur le trésorier, en poussant plus loin votre examen, citer à l'appui de votre avis, la triple répétition, dans le ton fondamental de la quinte toute simple; passage où l'auteur parcourt toute l'échelle musicale, depuis les notes les plus élevées jusqu'aux notes les plus basses? Mais en ce cas, je vous ferais remarquer que la phrase intermédiaire est empreinte d'un caractère si calme, si religieux, qu'il ne viendra dans l'idée de qui que ce soit de marquer les notes liées autrement que d'un P. La basse qui gronde vers la fin, dans le ton de ré mineur, amène naturellement les *sfortzati* placés au-dessus du si bémol et du la; mais ensuite, cet instrument adoucit sensiblement son langage; puis il se fait de nouveau entendre plus fortement pendant l'allégro suivant, jusqu'à la reprise du thème qui forme le commencement de l'Ouverture; et c'est alors que l'orchestre éclate dans toute sa pompe, dans toute sa puissance. Je vous avoue dit encore le jeune compositeur, en s'adressant à toute la société, je vous avoue que tout cela me paraît fort naturel, et très bien motivé : qu'en pensez-vous, messieurs?

Le début de cette discusssion piqua toute ma curiosité; certes, je ne m'y serais point attendu dans l'endroit où je me trouvais; je voyais à mon étonnement, que tout le monde se disposait à y prendre part, et me promettant de m'en tenir, suivant ma coutume en pays étranger, au rôle d'observateur, je regardai le trésorier qui s'apprêtait à répliquer au jeune musicien. — « Je pense reprit le premier, que vous êtes un enthousiaste, un jeune homme dont l'imagination s'enflamme comme la poudre à la moindre étincelle. Si vous aviez mon âge, mon expérience..... » — « Mon cher monsieur, lui dit le compositeur en l'interrompant, combien de fois me faudra-t-il vous répéter encore que, si j'aime les enthousiastes, je ne suis pas enthousiaste moi-même. Du reste, songez-un peu quel serait le sort des compositeurs, si leur auditoire n'était jamais qu'une réunion de critiques sévères et moroses? Du reste, nulle part les enthousiates ne sont plus nécessaires que dans un auditoire; car, lors même que la bonté d'une œuvre serait une chose reconnue, où le compositeur puiserait-il le courage de se livrer à de nouvelles créations, si les loges et le parterre demeuraient dans une parfaite impassibilité? L'éloge des journaux ne saurait lui suffire. Mais où trouver des enthousiastes dans les auditoires du nord de l'Allemagne? Parlons de Vienne, c'est différent de Vienne où chaque cadence, où même chaque entrechat de MMmes Essler, Héberle, ou Taglioni sont vivement applaudis, où.... »

— « Ne nous parlez pas de Vienne! s'écrièrent à la fois le maître d'école et l'organiste; c'est là votre cheval de bataille... » — « Rien ne semble assez bon à monsieur, ajouta le trésorier sur le ton du dépit. » — « Est-ce là le fait d'un enthousiaste? observa le jeune compositeur avec beaucoup d'à propos.

Ici, le procureur fiscal, à qui le rôle de président semblait dévolu, jugea convenable de rappeler les orateurs à l'ordre, et le maître d'école reprit sa lecture : « N° 2. *Grand concerto pour le piano, en la mineur, composé et exécuté par le bénéficiaire* : œuvre solide, ajouta-t-il en remettant le programme sur la table; œuvre solide, que je tiens pour meilleure que la plupart des compositions de bravoure moderne, et que je serais tenté de mettre sur la ligne de ceux des ouvrages de Beethoven qui se distinguent par un genre de mérite analogue. » — « C'est ce que nous examinerons tout-à-l'heure, s'écria une voix qui partait d'une des petites tables de la salle, et que mon voisin de droite me dit être celle d'un capitaine à la demi-solde, dont la mine grotesque me fit sourire. *Hummel* est et demeurera le premier pianiste de la terre! » — « Personne ne dira le contraire, reprit le maître d'école; c'est une chose dont

nous sommes convenus au concert : Hummel est un homme qui ne connaît pas de rival. Quelle facilité dans les deux mains! quelle touche perlée et vigoureuse à la fois! quelle netteté dans les traits et dans les trilles! quelle sûreté dans les passages les plus difficiles! C'est le premier des virtuoses, et n'est-ce pas là aussi votre opinion, à vous? ajouta-t-il, en s'adressant à son ami, l'organiste, que l'on m'assura être un excellent musicien. » — « Hummel, répliqua celui-ci, est, sans doute, un des plus grands virtuoses exécutans, et je répéterai, quant à la composition de son concerto, que s'il ne s'est pas entièrement élevé au niveau de Beethoven, il n'est pas resté à une trop grande distance de lui. » — « Beethoven? dit le jeune compositeur, pourquoi ne pas nommer aussi Mozart, Haydn, Wéber, Spohr ou Spontini? Pour moi, je ne trouve dans l'œuvre de Hummel rien qui rappelle Beethoven, et, à mon avis, il existe entre eux une différence très-grande, relativement au genre de compositions dont il s'agit. » — « Et quelle est, s'il vous plaît, cette différence? reprit, non sans un peu d'aigreur, l'organiste. » — « La chose, répondit le jeune compositeur, exigerait d'assez grands développemens; mais je vais être aussi bref que me le permettra la nécessité d'être clair. Lorsque vous entendez un morceau de musique, y attachez-vous une idée, un sentiment déterminé? ou bien ne le considérez-vous que comme un assemblage de mélodie et d'harmonie, qui, plus il est artistement combiné, plus il est compliqué et conçu dans une forme nouvelle, vous paraît toujours meilleure? » — « Nul doute, répliquèrent l'organiste et le maître d'école; nous aimons toujours à rattacher une idée déterminée à un morceau de musique que nous entendons; mais, souvent, la pensée des auteurs est difficile à deviner, soit à cause de la fadeur du morceau, soit à cause de la profondeur quelquefois inintelligible de leurs compositions. » — « Bon, continua le jeune artiste : ainsi, à vos yeux comme aux miens, la musique est une peinture, et les diverses compositions musicales sont des copies dont nous trouvons les originaux dans le grand musée de la nature.

Du reste, et avant d'en venir directement à Hummel, je dirais que, lorsqu'il s'agit d'un opéra, le poème nous apprend ce que le compositeur a dû sentir, ce qu'il a dû peindre : dans ces cas-là, il n'est pas besoin d'efforts pour démêler sa pensée. Mais la chose est plus difficile, je l'avoue, quant à la musique purement instrumentale. Pour ce qui est de ce genre de musique, les productions dont le sens est plus aisé à pénétrer, ce sont les *ouvertures*, où le compositeur est tenu d'indiquer nettement et à grands traits le caractère et toute la teneur du poème musical qui doit suivre. Quant à la *symphonie*, le caractère en est, en très-grande partie, déterminé par sa forme même. Un allegro, un adagio, un menuet ou scherzo avec trio, un rondo final, ces formes prescrites à l'auteur indiquent, comme je viens de le faire observer, le caractère que doit avoir ce genre de composition, caractère dont l'expression ne varie que lorsque le compositeur rattache une idée spéciale à une œuvre de cette catégorie. Ainsi par exemple, Beethoven a écrit une symphonie héroïque et une symphonie pastorale; mais au fond, la forme et le caractère de ces deux morceaux sont les mêmes, malgré les nuances si opposées qu'ils offrent dans les détails. Ce qui, messieurs, en fait de musique instrumentale, est le moins aisé pour l'auditeur, c'est de reonnaître l'idée principale qui a présidé à la composition d'un *concerto*, composition dont l'exécutant est ordinairement aussi l'auteur. Moins le morceau conduit ceux qui écoutent, à faire cette réflexion : Ce brave homme veut montrer ce qu'il sait faire sur son instrument, » plus l'œuvre a de mérite. Ceci me ramène à Hummel. Les concerto de Beethoven ne font presque jamais naître dans l'esprit de l'auditeur la réflexion dont je viens de parler, quoiqu'ils offrent de très-grandes difficultés sous le rapport technique. Dans les concertos de Hummol au contraire, la partie matérielle ou technique est la partie prédominante; et, sur ce point, les compositeurs plus modernes sont même allés plus loin que lui. Cependant, observa ici avec malice le maître d'école, tantôt je vous ai vu battre des mains de toutes vos fores, quand le virtuose a achevé son concerto. — Parce que repartit Louis, malgré ma manière de voir sur le fond de ses ouvrages, je n'ai pu m'empêcher d'admirer la grande habileté de l'artiste exécutant!... Au surplus, messieurs, pour me résumer, quelles idées, quelles impressions vous sont restés lorsque les derniers sons du concerto en la bé mol ont expiré? Je crois que votre unique pensée à tous était que jamais vous n'aviez entendu d'exécution plus parfaite sur le piano... et en cela je suis d'accord avec vous; mais, de grâce, n'allez pas comparer des concertos de Hummel avec des concertos de Beethoven. — Allons, messieurs, dit le trésorier, il me semble que, pour cette fois-ci, nous devons d'autant plus nous ranger de l'avis de M. Louis, qu'il n'a pas parlé de Vienne! — *Fiat justicia* ajouta en souriant le maître d'école, et le procureur fiscal rappela l'ordre du jour, sur quoi l'organiste lut à haute voix : N° 3. *Scène et air de la Gazza Ladra, de Rossini, chantés par M. X.....* A peine avait-il dit, que tout le monde voulut prendre la parole et

ne plus la quitter, pour s'épuiser en anathèmes contre le maître italien, en plaintes sur le goût dépravé de l'époque et sur la fureur de nos chanteurs de ne plus vouloir exécuter dans les concerts que des morceaux Rossiniens.

Les exclamations s'entre-choquaient : ce n'étaient plus des Allemands qui discutaient avec calme; c'était une assemblée de gascons s'abandonnant à toute la volubilité de leur langue et à toute la vivacité de leurs gestes; c'était un bruit à n'y plus rien comprendre. — « Mais, messieurs, s'écria enfin le jeune compositeur, en haussant la voix de toute la force de ses poumons; mais, messieurs, de grâce, dressez donc un programme de concert, et vous verrez si, au numéro 3, qui est ordinairement un morceau de chant, vous n'êtes pas arrêtés tout court! Si vous avez à votre disposition une cantatrice, vous pourrez encore vous en tirer. Mozart a écrit, pour les voix de femme, une foule d'airs qui ne sont pas assez connus; mais, si vous n'avez qu'une voix d'homme, qu'un ténor..., dans quel cruel embarras ne vous trouverez-vous pas? Voulez-vous que ce ténor chante éternellement les six ou sept airs de Don Juan et de la Flûte enchantée, ou quelques autres que Mozart n'a nullement écrits pour le chant de concert? — Le public veut du *nouveau;* les critiques ajoutent : *et du bon.* Mais, que nous offrent les compositions de Wéber, de Spohr, de Lindpaintner, de Meyerbeer, de Spontini, Méhul, Berton, Cherubini, et de tous les autres auteurs français et allemands; que nous offrent-ils pour la voix de ténor et pour la musique de concert?

Il n'y a pas long-temps que, pour obliger un pauvre diable qui désirait vivement faire entendre au public autre chose que la musique de Rossini, de Mercadante, etc., il m'est arrivé de fouiller, avec la dernière attention, dans les paperasses musicales; tout ce que je trouvai à recommander à mon chanteur, ce fut un seul morceau, l'air de ténor en mi bé mol majeur du Faust de Spohr; encore, cet air est-il écrit avec un accompagnement de chœur. Dans une telle pénurie, est-il étonnant que nos chanteurs cherchent à se tirer de peine, en recourant aux compositions des auteurs italiens modernes? — Veuillez cependant ne pas perdre de vue, dit le procureur fiscal, la sensation toute singulière qu'on éprouve, en entendant un air rossinien immédiatement après une symphonie de Beethoven... — Mon bon, mon cher monsieur le procureur, fut la réponse de Louis; voilà une chose dont vous n'êtes certainement pas convaincu: vous l'avez entendu dire, vous l'avez lu, mais vous n'y croirez jamais. Qu'est-ce donc qu'un concert? que dit-il après tout? Un concert ne satisfait jamais complétement l'auditeur, quand même on le commencerait par une symphonie de Haydn, à laquelle succéderait un air de Mozart, puis un concerto de Beethoven, puis enfin, pour morceau final, des chœurs de Haendel ou de Bach. Un concert sera toujours une chose décousue, qui ne laisse point d'impressions déterminées, et la musique de Rossini sera nécessaire à nos chanteurs, aussi long-temps que les compositeurs allemands et français ne daigneront pas écrire, tout exprès, des morceaux de chant pour les concerts, ainsi que l'a déjà fait Weber, mais seulement pour la voix de soprano. »

En cet instant, une bande joyeuse fit irruption dans la salle, et vint fort à propos au secours du maître italien, en rendant impossible, par les éclats bruyans de sa gaîté, la suite d'une conversation qui semblait devoir se prolonger encore à son désavantage. Bientôt le vin coula à grands flots, et les enfans de Thalie et d'Euterpe entonnèrent de ces chants en chœur, dont l'Allemagne retentit en tous lieux, et dont s'acquittent si bien ses habitans. Le festin se prolongea jusqu'à une heure du matin, et ce n'est qu'alors que, malgré ma lassitude, je sentis moi-même le besoin de prendre du repos.

Réveillé le lendemain matin par le cor du postillon, je m'élançai frais et dispos dans ma voiture; en sortant de la petite ville de R..., je songeai comme à mon arrivée, en me rappelant la conversation de la veille, à l'instinct musical des Allemands, et j'admirai jusqu'à quel point les connaissances en musique sont répandues dans toutes les classes de cette nation (1).

Traduit de l'allemand par M. Dumont

INSTRUMENS ANTIQUES

TROUVÉS A POMPEÏ.

Le musée Pompéïen de Naples n'est pas dépourvu, quoiqu'on en ait dit, de plusieurs sujets d'observations musicales dignes d'un véritable intérêt. Parmi les ins-

(1) D'autres lieux en Allemagne auraient pu offrir à notre voyageur le même sujet d'étonnement. Sur le point culminant des hauteurs de la forêt noire, est située une ville de trois mille ames (Donaueschingen), où réside habituellement S. A. le prince de Furstemberg. Ce prince a une excellente chapelle, à la tête de laquelle se trouve M. Kalliwoda, un des compositeurs distingués de l'Allemagne. Dans l'orchestre figurent plusieurs valets de chambre du prince, et l'un d'eux, devenu une flûte de premier ordre, étant, par l'essor de son talent, sorti de l'état de domesticité, est aujourd'hui la première flûte de la chapelle, et participe, dans les appartemens de son ancien maître, aux égards et aux agrémens que le prince se plaît à prodiguer aux talens dont il s'est entouré.

(*Note du traducteur.*)

trumens antiques qu'on y trouve, on en remarque un extrêmement curieux. Sa forme se rapproche de celle la clarinette; il n'a pas comme elle des trous latéraux, et le *pavillon*, ou l'extrémité inférieure évasée, est entouré d'un grand nombre de petits tubes métalliques, placés dans la même direction que le tube principal, et animés comme lui par une embouchure qui leur est commune. Horace parle d'une flûte « *Orichalco vincta tubæ que æmula* » dont la description se rapporte jusqu'à un certain point à cet instrument bizarre. Il est difficile de se former une opinion sur la manière dont il était joué, et plus encore peut-être de concevoir l'effet qu'il pouvait produire.

Outre une infinité d'os percés de deux ou trois trous sur un des côtés, comme le corps du milieu de nos flûtes modernes, et qui sans doute n'étaient que des fragmens inachevés d'instrumens, tels que les facteurs ont coutume d'en préparer d'avance, on trouve aussi une multitude de cymbales d'airain de différentes dimensions; les plus grandes n'ont pas plus de cinq pouces de largeur, les plus petites sont de la grandeur d'une piastre. Le son qu'elles rendent, au lieu d'être *indéterminable* et éclatant, en un mot, au lieu de n'être qu'un bruit comme celui des cymbales turques que nous employons aujourd'hui, est clair, argentin et *précis*; c'est une note juste dont l'acuïté varie suivant la largeur du disque métallique. Quelques fresques représentent des scènes musicales, qui semblent contredire les opinions généralement admises sur la musique antique. Ceux qui croient encore que les anciens ne connaissaient pas l'harmonie et que la lyre ne se jouait que d'une main, seraient fort surpris sans doute de voir *le Trio* et *l'Education d'Achille*. Dans le premier de ces tableaux, un personnage tenant à la main le papyrus sur lequel est écrit le morceau qu'on exécute, chante, en marquant la mesure avec une espèce de sandale métallique attachée sous son pied, pendant que deux autres musiciens l'accompagnent, l'un de la lyre, l'autre de la flûte. Il est difficile de croire que la voix et deux instrumens de natures si opposées se suivaient platement à l'unisson ou à l'octave, et c'eût été en tout cas une tâche fort malaisée pour le joueur de lyre. Essayez donc aujourd'hui de faire exécuter un trio semblable, en choisissant même le style mélodique le plus simple, et vous verrez comment une harpe s'en tirera. Dans l'autre fresque, l'élève de Chiron joue d'une lyre à *onze cordes* qu'une courroie tient *fixée contre sa poitrine*; l'extrémité des doigts de la main gauche effleure les cordes comme nous faisons pour produire les sons harmoniques sur la guitare, et la main droite les met en vibration à l'aide d'un petit instrument recourbé.

Ceci est fort différent de la manière dont les peintres modernes et les acteurs de nos théâtres lyriques nous représentent l'attitude musicale des chanteurs de l'antiquité; lesquels doivent inspirer le plus de confiance, d'eux ou des peintres de Pompéï?.... Le lecteur en décidera.

CONCERTS.

DEUXIÈME CONCERT DU CONCERVATOIRE.

Ce concert avait attiré, comme toujours, une assemblée nombreuse; mais le programme était un peu bigarré, et je suis fort tenté de croire que, loin de réclamer un aussi grand nombre de morceaux de toutes couleurs, le public se fut déclaré satisfait de quelques suppressions. Les habitués du Conservatoire ont d'autres affections et d'autres idées que le parterre des Bouffes ou de l'Opéra-Comique; leurs impressions sans être moins vives, sont plus réfléchies; il n'est donc pas étonnant que certaines choses n'aient trouvé auprès d'eux que fort peu de sympathie.

La sublime symphonie en *la* de Beethoven a produit un effet plus grand, ce me semble, que les années précédentes. Le parterre, entraîné par le rhythme saisissant et la gaîté agreste du premier morceau, a salué ce début par d'interminables applaudissemens. Mais je ne saurais peindre l'enthousiasme, le délire excités par l'adagio; redemandé à grands cris, l'orchestre a dû le redire, et l'effet n'a pas été moindre la seconde fois. Le scherzo et le final, également exécutés avec ce fini, cet ensemble, ce tact qu'on ne trouve qu'au Conservatoire, ont su réveiller encore l'admiration que ce merveilleux andante semblait avoir épuisée.

A Beethoven a succédé un *concerto de flûte*, composé par M. Masset et exécuté par M. Dorus. Cet élève de Tulou possède un talent fait; il se joue, avec une aisance pleine de grâce, de toutes les difficultés de mécanisme. Il chante fort bien, et ses sons, toujours d'une justesse parfaite (ce qui est plus rare qu'on ne pense sur la flûte), sont remarquables par leur plénitude et leur pureté. Justice a été rendue aux belles qualités du jeune artiste qui, en sortant de la scène, a recueilli d'unanimes applaudissemens.

Le *Pater noster* de M. Cherubini, est un beau morceau religieux. L'air du Serment chanté par Mlle Nau, a été froidement reçu.

L'ouverture de Fesca a paru complètement dépourvue d'idées. L'instrumentation en est commune, la mélodie nulle, et la longueur démesurée.

Un dédommagement inattendu est venu faire oublier la fatigue causée par ce non-sens musical. Je veux parler du chœur sans accompagnement (voici la nuit), de M. Clapisson, qui a fait beaucoup de plaisir. Très bien exécutée par le chœur d'hommes, on a pu apprécier dans cette composition, plusieurs effets d'harmonie fort distingués, et une modulation piquante qui se reproduit deux fois avec bonheur. M. Clapisson est un des habiles violonistes de l'orchestre; le succès de son début, comme compositeur, devant un public aussi difficile que celui du Conservatoire, lui fait beaucoup d'honneur.

La séance s'est terminée par la magique ouverture d'*Oberon*. C'est de la haute poésie musicale..... Weber n'a rien écrit de plus délicieusementaet rêveur, de plus tendre et en même temps d'une énergie plus passionnée que cette ouverture, et l'orchestre, électrisé sans doute par le compositeur, semble, en l'exécutant, s'être encore surpassé.

PREMIÈRE SÉANCE DE MUSIQUE, DE PIANO ET DE VIOLON,

DONNÉE PAR M. BAILLOT.

C'est une chose assez rare qu'un programme de concert qui ne se compose que de quintetti, de quatuors et de sonates pour piano et pour violon: et de n'y voir figurer, comme auteurs, que des noms tels que ceux de Bocherini, Haydn, Mozart, Bach et Beethoven. Plus cette circonstance se présente rarement, elle a de quoi réjouir les véritables amateurs de musique; il ne s'en trouvait, aujourd'hui, que de cette espèce à la séance de M. Baillot. De plusieurs côtés, nous avons entendu dire, au commencement de cette séance, combien il était difficile d'intéresser les auditeurs, pendant toute une soirée, par l'exécution de morceaux de musique écrits pour le piano et le violon, surtout lorsque les deux parties sont toujours confiées aux mêmes artistes; et nous étions disposés à partager cet avis. Toutefois, le nom de Baillot, ce musicien spirituel et si profondément versé dans la connaissance des œuvres classiques, nous inspirait la confiance la plus absolue, et l'événement a prouvé que nous n'avions pas eu tort d'être rassurés. La partie du piano était dévolue à M. Hiller, jeune artiste plein de feu et d'ame, et digne élève de Hummel. La soirée a commencé par un quintetto de Bocherini, pour piano, 2 violons, alto et basse. Qeulque parfaite qu'ait été l'exécution de ce morceau, il n'est point d'une assez haute portée, et il offre quelque chose de trop suranné, par son sty'e, pour qu'il ait pu produire un grand effet. — On était d'autant plus pressé d'entendre la sonate de Haydn, qui devait y succéder. — Cette composition a un caractère si animé, si frais, qu'elle semblait n'être sortie, que d'hier, de la plume du grand maître: elle réunit toutes les beautés que l'on peut désirer dans une œuvre de ce genre. On y trouve de l'originalité, du sentiment, de l'élévation et jusqu'à un gracieux badinage; elle excite toutes les sensations et les satisfait complétement. Mais l'exécution aussi en a été excellente. M. Hiller a prouvé, par la sienne, qu'il aime la musique classique: il serait superflu de vouloir rien dire de celle de M. Baillot. Cette sonate a été dignement suivie du quatuor de Mozart, en sol mineur, chef-d'œuvre de cet immortel génie. Elle a été rendue dans la perfection. Tous les exécutans se sont efforcés d'en faire ressortir toutes les beautés, et les applaudissemens des auditeurs ont dû leur prouver avec quelle attention on les avait écoutés, et à quel point ils avaient été bien compris.

Ce quatuor a terminé la première partie de la séance, et de tous côtés on entendait dire combien est puissant le charme d'une pareille musique, qui malgré sa simplicité, et sans offrir de grandes difficultés mécaniques, sait émouvoir tous les esprits; qui, dans cette simplicité, est empreinte du véritable grandiose poétique, et sait agir sur les organisations les plus diversement nuancées. Les compositions de Mozart et de Haydn étaient certainement connues de tous les assistans; mais il n'en était peut-être pas de même de celles de Bach, dont une des sonates, écrites pour piano et violon, a ouvert le second acte de la soirée. Ces morceaux remarquables nous ont fourni une occasion toute particulière de reconnaître en M. Baillot l'artiste-homme d'esprit. Pendant que le piano se meut dans son cercle, et dans un style serré, avec une grande indépendance, de telle sorte que ses mélodies semblent être des chants isolés, le violon exécute un autre chant, lequel est sans doute étroitement lié à celui du piano quant à la partie harmonique; mais qui, néanmoins, a aussi un caractère si indépendant qu'il nous paraissait que le pianiste et le violon se livraient, chacun de son côté, à une improvisation, mais à une improvisation dictée par les mêmes dispositions de l'âme, s'exprimant simultanément par l'harmonie la plus intime. Ces trois sonates de Sébastien Bach, sont des œuvres si parfaits, que nous désirons beaucoup d'entendre les deux autres dans les prochaines soirées de M. Baillot. Nous serions même charmés qu'on y reprît encore une fois la première, parce qu'elle est écrite dans un style si particulier, si original, que celui qui l'écoute pour la première fois, doit éprouver une trop grande surprise pour pouvoir bien la comprendre; et cependant cette sonate est si belle que, plus on l'entend, plus elle doit charmer et plus elle doit faire apprécier le génie qui, par des moyens si simples, savait produire de si grands effets. Il est vivement à regretter que l'on n'ait pas ic l'occasion d'admirer le nombre considérable des grandes compositions de S. Bach; comme ces concertos de piano et sa musique religieuse (les passions) écrite pour le texte de l'évangile de St-Jean. Dans le dernier de ces morceaux, S. Bach a peut-être fait éclater, à son plus haut degré, la puissance de l'art musical. — Cette séance de M. Baillot s'est terminée par la grande sonate en la, de Beethoven, dédiée par cet auteur à Kreutzer. L'auditoire a témoigné sa satisfaction aux exécutans, d'une manière non équivoque; il devait, en effet, savoir gré à MM. Baillot et Hiller de l'idée vraiment artistique, d'avoir voulu lui offrir, en une seule soirée, une série de productions classiques de cette importance, et d'avoir ajouté au mérite de ces œuvres, par l'exécution la plus parfaite qu'il soit possible d'imaginer.

Revue critique.

Le Moine, paroles de M. Emilien Pacini, musique de M. G. Meyerbeer.

Cette nouvelle production de l'auteur de Robert a, dès son apparition, captivé l'attention des amateurs et des artistes. Il ne s'agit point ici en effet, d'une de ces pâles romances, que certains musiciens se donnent la peine d'écrire, quand leur copiste pourrait s'acquitter de cette tâche tout aussi bien qu'eux. Un moine sans vocation, maudissant des vœux imprudens, implore l'assistance de la vierge divine, contre les passions fougueuses qui bouillonnent dans son cœur: telle est la donnée poétique qu'avait à traiter le musicien. Il en a fait un tableau digne des Chartreux d'Eustache Lesueur. C'est peint à grands traits; le dessin en est pur et sévère; le coloris souvent sombre et male, éclate parfois en tons mordans, où se retracent à merveille les hallucinations lubriques, qui brûlent le sang du malheureux reclus. En outre, la mélodie, le rhythme et les accords y sont d'une telle ori-

ginalité que, considéré simplement comme musique, abstraction faite de tous ses rapports avec la poésie, ce morceau serait encore un chef-d'œuvre. Les vers suivans, entre autres, sont admirablement rendus :

« Femmes, démons, jetez-moi vos magies,
» A vos éclats mon cœur ivre bondit ;
» A moi les chants dans les folles orgies,
» Les cris d'amour, à moi... je suis maudit ! »

Les modulations en sont d'un pathétique achevé, aussi bien que la partie vocale. Le retour au ton de fa majeur, en partant d'ut dièze mineur, est fait surtout avec une adresse et une habileté rares. Cette rentrée donne une délicieuse teinte d'espérance à la phrase « Marie! ô sainte mère » qui s'élève doucement depuis le fa grave jusqu'au fa de medium, pendant que l'accompagnement se développant par mouvement contraire, en une longue période diatonique, descend sur le chant du Moine comme un rayon des cieux. Voilà de la musique telle qu'on voudrait plus souvent en entendre dans les salons. Malgré le goût inné des Français pour le style vaudevillique, il est probable cependant que trois ou quatre compositions de la nature de celle qui nous occupe, suffiraient pour faire disparaître les misérables produits de l'industrie romancière qui, en nous rendant la risée des musiciens de toutes les nations, ont en même temps arrêté chez nous la marche de l'art, plus que tous les obstacles matériels qui s'opposent journellement à ses progrès. Ajoutons en outre que ce chant, à la fois religieux et passionné, est écrit pour la voix de la façon la plus avantageuse, et l'on concevra la vogue dont jouit déjà le *Moine* auprès des chanteurs et du public, bien qu'il ait été publié tout récemment.

EXERCICES ET PRÉLUDES

pour le Piano forte,

Par H. Herz. Op. 21. Pr. 12 fr.

Notre époque est si pauvre en nouveautés musicales, que nous nous laissons volontiers aller à feuilleter l'ancien répertoire, et nous espérons que nos lecteurs ne nous sauront pas mauvais gré, si nous leur donnons ici le résultat de nos recherches. Ce n'est malheureusement pas remonter bien en arrière, que de jeter un coup-d'œil sur l'époque de Weber et de Beethoven, ainsi que sur les premières productions des Hummuel, des Kalkbrener et des Mochelès. Une telle recherche peut présenter de l'intérêt, même à l'égard de M. H. Herz, héros le plus frivole de la mode, pendant ces dernières années. M. Herz est un compositeur qui a bien commencé, et qui finit mal. Nous soutenons que ses dernières œuvres, sans exception aucune, sont toutes indignes de l'art véritable ; mais si nous examinons celles qu'il publiait à une époque moins avancée, nous ne pouvons y méconnaître plusieurs traces incontestables d'un talent gracieux et brillant : son œuvre 21, par exemple, mérite une mention distinguée, tant pour le fond des idées, que pour la manière dont ces idées ont été traitées dans leur ensemble. Le numéro 1 est un fort joli et fort brillant prélude, dont les traits rapides et bien caractérisés sont d'un grand effet, et dont nous ne voudrions voir retrancher que les deux dernières lignes, comme entièrement étrangères à l'idée générale du morceau. Le numéro 2 est un exercice qui, bien que long de deux pages, est travaillé avec méthode, et offre un modèle utile. Il eut été à désirer que le numéro dans son entier eût pu être disposé avec plus de suite et avec une plus grande variété de formes. Le doigté est indiqué avec beaucoup de soin, mais non pas toujours de la manière la plus juste. Dans l'indication du doigté, il faut songer avant tout aux moyens d'ammener une bonne accentuation, et éviter par conséquent ce qui peut s'opposer à ce résultat. C'est ainsi par exemple que, dans les trois dernières mesures, on aurait du chiffrer ainsi : 1, 4, 3, 1, 5, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1, etc., etc. Le numéro 3 est assez heureusement trouvé, bien que peut-être on puisse encore y blâmer une trop grande variété de petits motifs qui, du reste, ont au moins le mérite de produire un assez grand effet de contraste. Ce n'est que dans des préludes qu'on peut pardonner une semblable incertitude, une semblable absence de motif fixe et déterminé, parce que le prélude, par sa nature, doit se borner à éveiller l'attention, et à préparer l'esprit par des idées vagues et générales. Les numéros 4, 5 et 6 sont dans ce sens des morceaux très-remarquables, car dans leur brillante vivacité ils font rêver à quelque chose qui doit suivre, et, ce quelque chose, on ne peut que se le figurer frais, puissant, majestueux. M. Herz aurait-il été de force à remplir cette attente? C'est ce dont il nous est permis de douter. Ainsi que la plupart des jeunes compositeurs, il a trop négligé ce que nos ancêtres regardaient comme le point le plus important dans l'étude de la musique, l'art du contrepoint ; et par ces mots, nous n'entendons nullement le canon en écrevisse, et autres inutiles subtilités, mais bien l'art de s'attacher fermement à une pensée, et de savoir la faire paraître, sous les formes les plus variées, toujours neuve, toujours belle, et cependant toujours la même. C'est ainsi, et seulement ainsi, qu'un morceau étendu et travaillé dans de grandes proportions pourra se faire remarquer par cette unité et cette vigueur d'expression que nous admirons dans les œuvres de Beethoven, Mozart, Bach, etc., etc. Dans la symphonie en *ut* mineur, que le monde entier connaît, quel prodigieux parti Beethoven n'a-t-il pas su tirer d'une figure composée seulement de quatre notes? Depuis trente ans, malheureusement, cet art est tellement passé de mode, qu'il n'est plus même permis d'en faire mention sans s'exposer à passer pour un pédant instruit. Et cependant l'expérience est là pour nous démontrer que sans cet art la musique dégénère de jour en jour, et finit par s'abaisser jusqu'aux plus frivoles caprices de la mode. Weber lui-même a peu cultivé le contrepoint, quoique dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans ses magnifiques sonates, il ait su prouver que cet art ne lui était point entièrement étranger. Mais si ce grand maître ne peut pas constamment échapper au reproche d'avoir composé ses œuvres avec les mosaiques les plus diverses, ou d'avoir péché peut-être par un peu de recherche dans l'ensemble de ses productions, il faut reconnaître en revanche que c'était un artiste doué du génie le plus riche et le plus inventif. Ses idées, si grandes, d'un chant si élevé, et d'un intérêt si puissamment dramatique, sont toujours développées avec un art infini, et elles produisent sur l'ame une telle impression, qu'en les entendant on oublie volontiers quelques taches peu importantes ou quelques légères imperfections. Nous regrettons de n'en pouvoir dire autant de M. Herz, qui, du reste, nous l'avouons, ne songe nullement à se comparer à ce grand maitre. Mais revenons aux exercices. Bien que la figure principale du septième numéro n'ait rien de véritablement beau, et quoiqu'elle doive plutôt être considérée

comme un simple exercice pour les doigts, nous y trouvons cependant, lignes 5, 9, un passage d'une invention fort heureuse, et que l'auteur a développé avec beaucoup d'habileté. Les numéros 8 et 9 sont aussi courts qu'insignifians, et ne contiennent qu'un fatras vulgaire dénué de sens comme d'importance. Nous sommes beaucoup plus satisfaits du numéro 10; il y a là une pensée développée avec grace et entraînement, et exempte cette fois de toutes ces chevilles de remplissage qu'on rencontre trop souvent, même dans ces morceaux si courts. Le numéro 11 mérite aussi une mention distinguée; c'est en somme un morceau assez heureux, et qui ne laisse pas de produire un effet agréable, quoique parfois on puisse y trouver un peu de recherche. Quant aux fautes orthographiques, nous pourrions élever ici une chicane sur la manière dont l'auteur a écrit le dernier accord de la troisième ligne, à la page 21; mais nous renonçons à le faire, quoique cette manière soit évidemment vicieuse; nous savons ce qu'on a coutume de répondre en pareil cas : c'est, dit-on, pour faciliter la lecture; un *mi* se lit plus facilement qu'un *fa* bémol. Une telle raison ne vaut pas qu'on la discute, et nous nous en dispenserons.

Il nous serait impossible d'exprimer notre opinion sur les autres numéros de cette œuvre, sans repéter encore les observations que nous avons déjà faites; nous ajouterons seulement ce qui suit : ces préludes mêlés avec un petit nombre d'exercices, contiennent, outre plusieurs idées connues, un choix assez remarquable de pensées fraîches, gracieuses, et souvent même assez originales. On y remarque des traits brillans, bien que parfois un peu usés, disposés souvent avec beaucoup d'art, de manière à procurer un passe-temps agréable aussi-bien qu'un exercice utile, et le tout prouve chez l'auteur un certain mérite d'invention joint à une grande habileté technique. Il est à regretter que des études sérieuses et une meilleure direction n'aient pas fait tourner d'aussi belles dispositions au profit de l'art véritable. Quant à la fugue ajoutée à la fin de l'œuvre, M. Hertz ne l'a pas composée pour prouver son plus ou moins d'habileté dans l'art d'écrire dans ce style. Il lui a tout simplement donné place ici parce que l'usage veut qu'on termine les publications de ce genre par quelque chose qui ressemble à une fugue.

NOUVELLES.

*** *I Puritani* et au bénéfice de la belle et admirable *Grisi*. Voilà deux raisons dont chacune suffirait pour remplir ce soir le théâtre Italien.

*** M. Cherubini s'est enfin décidé de publier son *Traité de Contrepoint et de Fugue*. Cet important ouvrage sera incessamment publié par M. Maurice Schlesinger.

*** On a répété avec beaucoup de soin *la Juive* à l'Opéra. Si les vœux du directeur ne sont pas trompés par des obstacles inattendus, cet ouvrage ira en scène lundi 16 février.

*** *Robert-le-Diable*, traduit en russe, a obtenu un succès d'enthousiasme tel à Moscou et à Saint-Pétersbourg, que depuis deux mois il faut se faire inscrire huit jours d'avance pour avoir des billets. Dans les concerts, salons, bals et jusqu'aux guinguettes, on n'entend que la musique de *Robert*. On se croirait vraiment à Paris ! ! !

*** L'Opéra vient, dit-on, de se décider à renouveler l'engagement de Mlle Duvernay, la gracieuse Miranda, c'est une tentation à laquelle il a bien fait de succomber.

*** Moins heureuse que Mlle Duvernay, Mlle Varin n'a point renouvelé son engagement avec l'Opéra; peut-être va-t-elle changer de carrière, et quitter la danse pour la comédie; on se rappelle que dans une représentation à bénéfice, elle a joué un rôle dans une pièce de M. Scribe; *Coraly*; c'est un exemple que donna autrefois Mlle Leverd, avec assez d'éclat pour trouver une imitatrice.

*** Le comité de l'Opéra-Comique vient de recevoir deux ouvrages en un acte, intitulés, l'un : *Losimo*; l'autre : *Alda*. Le premier est attribué à la collaboration de MM. de St Hilaire et Paul Duport, et le second à celle de MM. Bayard et Paul Duport. Le dernier de ces auteurs devrait encourir condamnation aux termes de cet axiôme de droit: *non bis in idem*.

*** Les portes de l'Odéon s'ouvriront bientôt au public pour une représentation au bénéfice d'Aniel, engagé récemment comme maître des ballets au théâtre Nautique.

*** C'est dans l'opéra-comique en un acte de MM. Saint-George et Leuven, qu'on répète sous le titre de l'*Espagnole*, que Mlle Fargueil fera ses débuts; le théâtre compte sur l'ouvrage et sur l'actrice; et tout fait présumer que cette espérance ne sera pas un château en *Espagne*.

*** La pièce de carnaval qu'on répète en ce moment à l'Opéra-Comique, a pour titre : *la Léthargie*, elle est d'un auteur dont l'habitude n'est pas d'endormir son auditoire.

*** L'Opéra-Comique vient d'engager M. Jacques Strunz, compositeur de talent comme chef de chant. C'est une acquisition excellente dont nous ne pouvons que féliciter les habiles administrateurs de ce théâtre.

*** Jeudi dernier, MM. Baillot, Franchomme, Vidal et Nargeot, ont joué des *Quatuors à la Cour*. Une cour que l'on dit *anti-musicale*, qui ne dépense *rien* ni pour les artistes, ni pour leurs créations, cette même cour a éprouvé un plaisir tel à entendre les chefs-d'œuvres de Beethoven et Haydn, qu'elle a redemandé plusieurs *quatuors*.

*** M. Ghys donnera un concert le 16 de ce mois, dans les salles de M. Stœpel, rue Monsigni; nous donnerons le programme de cette soirée, qui promet d'être intéressante.

*** La seconde matinée de MM. Tilmant aura lieu dimanche, dans les salons de M. Pape. On y entendra : 1° Quatuor n° 12 de M. Beethoven, exécuté par MM. Tilmant aîné, Claudel, Urhan et Tilmant jeune, 2° Solo de violoncelle, exécuté par M. Tilmant jeune; 3° Sonate de Beethoven, pour piano et violon, dédiée à Kreutzer, exécutée par Mlle Mazel et M. Tilmant aîné; 4° Quatuor en *ré* de Mayseder, exécuté par MM. Tilmant aîné, Claudel, Urhan et Tilmant jeune.

*** Nous engageons nos lecteurs à lire le prospectus d'un ouvrage qui promet d'être remarquable et d'une grande utilité. Il est intitulé: *Méthodes élémentaires et progressives de musique*, avec des dessins et collections de musique pratique, à l'usage des familles, des cours publics, des institutions et des écoles, publiées par François Stœpel; nous joignons ce prospectus à la feuille de ce jour.

*** L'Opéra-Comique vient de faire une précieuse acquisition; s'agit-il d'une brillante cantatrice, d'un bon comédien, d'une pièce à succès, de mieux encore, de celui qui fait marcher les pièces, forme les acteurs, et dont la parole insinuante guérit même quelquefois les rhumes des chanteurs? c'est un régisseur-général dont la réputation est depuis long-tems établie. M. de Saint-Hilaire à ses talens littéraires et administratifs, joint encore le mérite d'être bon musicien et d'avoir composé de fort jolis airs, c'est un avantage de localités.

*** Mlle Francilla Pixis continue ses beaux succès à Munich; elle a débuté le 18 janvier dans le Crociato de MeyerBeer, et a chanté et joué ce role difficile à la plus grande satisfaction du nombreux auditoire, qui l'a comblée d'applaudissemens, et l'a redemandée deux fois dans la même soirée; Mlle de Hasselt s'est également distinguée dans le role de Palmide, Mlle Francilla a du reparaître dans le même ouvrage le 22 janvier et le 3 février; elle doit faire ses adieux au public de Munich dans une représentation à son bénéfice, pour se rendre avec M. Pixis à Vienne, ils se rendront en Italie, où selon toutes les probabilités, de nouveaux lauriers attendant la jeune cantatrice, à qui tout paraît promettre un bel avenir.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 7.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 FÉVRIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

QUELQUES RÉFLEXIONS DE CH. M. DE WEBER

sur le mouvement rythmique à observer dans l'exécution des morceaux de chant dramatiques et caractéristiques.

Ch. M. de Weber a eu le bonheur d'être témoin de l'immense succès de ses œuvres : l'enthousiasme qu'elles ont excité a dû lui donner la conviction que son nom passerait à la postérité.

Il nous a laissé un ouvrage qui sera toujours un des plus remarquables du genre : je veux parler de son Obéron, qui, partout où il a été représenté, a reçu un accueil que peu d'autres opéras ont obtenu. Cependant, le mérite de cette grande composition est au moins égalé par le talent dont ce célèbre artiste a fait preuve dans le Freischütz et dans Euryanthe. Peut-être, même, ce dernier opéra l'emporte-t-il sur les deux autres par l'énergie que Weber y a déployée, et par le cachet caractéristique qu'il a su imprimer à chaque rôle de la pièce. Ce dernier genre de mérite, au surplus, on le rencontre dans toutes les compositions dramatiques du même auteur, et cette qualité, qu'il possédait à un si haut degré, n'ajoute pas peu aux difficultés que présente l'exécution de ses ouvrages.

Pénétré de cette idée et convaincu que rien n'est plus nuisible à la représentation d'une œuvre dramatique que les méprises des exécutans, quant au *mouvement rythmique* dans lequel chaque morceau de l'ouvrage demande à être rendu, je me décidai à écrire à Weber au moment où l'on donna pour la première fois son Euryante à Leipsick, représentation qui eut lieu le 2 mars 1824 : je le priais de m'envoyer une note indiquant, d'après le métronome de Maelzel, les mouvemens de tous les morceaux de la pièce, tels qu'il les avait conçus en composant cet opéra. Non-seulement Weber s'empressa de satisfaire mon désir, mais encore il joignit à sa note quelques réflexions générales sur le sujet qui sert de suscription à cet article ; réflexions que je vous communique en même temps que sa lettre. Je suis d'autant plus porté à croire qu'elles seront agréables à vos lecteurs, qu'indépendamment de l'intérêt qui s'attache au nom de Weber, sa grande expérience et son immense talent donnent une valeur réelle à toutes ses remarques ; celles-ci pourront être utiles à plus d'un de vos abonnés.

M***

LETTRE DE WEBER.

» Monsieur, la demande que vous avez bien voulu me faire, m'a conduit à entreprendre un travail auquel je songeais depuis long-temps, mais que d'autres occupations plus pressantes m'avaient toujours forcé d'ajourner. Je suis non-seulement votre obligé par cette raison, mais je le suis encore pour l'intérêt bienveillant que vous prenez au succès de mon opéra. Ce n'est qu'après avoir terminé mon travail que j'ai songé que les observations dont il est accompagné, pourraient vous choquer, si vous me prêtiez l'intention d'avoir, en les ajoutant, voulu

vous donner des conseils: aussi me haté-je de protester contre cette supposition de toutes mes forces; en effet, cette idée a été loin de mon esprit. Il m'a toujours été agréable à moi-même, fût-il question de choses que je croyais pouvoir me flatter de très-bien savoir, d'acquérir la certitude que l'opinion des autres s'accordait avec la mienne. Veuillez donc ne considérer ces remarques que comme une conversation entre vous et moi, et croire que je suis avec autant d'estime que de reconnaissance,

Monsieur,

Votre très-dévoué serviteur,
CH. M. DE WEBER.

OBSERVATIONS DONT CETTE LETTRE EST ACCOMPAGNÉE.

» Je prends la liberté de me livrer encore à quelques réflexions, qui se sont involontairement présentées à mon esprit dans le cours de mon travail. »

» La manière dont un rôle quelconque est chanté, dépend forcément, et quoi qu'en ait le compositeur, de l'individualité du chanteur. En effet, le même rôle sera rendu tout autrement par un acteur doué d'une voix agile et flexible, que par tel autre dont la voix est d'une nature grandiose : le premier mettra certainement quelques degrés de vivacité de plus dans son exécution: et, cependant, tous les deux peuvent satisfaire le compositeur, si chacun saisit et rend avec justesse (dans la mesure et suivant la nature de son talent), les diverses nuances de passion qui ont été indiquées par l'auteur. C'est au directeur de l'orchestre à empêcher que le chanteur ne s'abandonne trop à lui-même et ne veuille exécuter de son rôle *que ce qui, au premier coup d'œil, lui a paru le plus commode et le plus facile à rendre*. Le Chef d'orchestre doit, notamment, veiller à ce que le mouvement de tout un morceau ne soit pas altéré pour une roulade que l'acteur tient à y placer. Que si une cantatrice ne se sentait pas capable de rendre les derniers passages de l'air d'Eglantine avec une énergie brûlante; qu'elle simplifie cet endroit, plutôt que d'affaiblir le caractère passionné de tout le morceau, en changeant le mouvement. De même, la cantatrice, qui ne sera pas en état de rendre avec ce même feu, cette même énergie, l'air d'Elvire dans le *Sacrifice interrompu*, fera moins de tort à l'ouvrage, en supprimant cet air, que si elle l'exécute comme un morceau de solfège. »

» Ce sera, du reste, toujours une chose bien difficile, quant au mouvement rythmique (la mesure) d'un morceau de musique dramatique, que de lier le *chant* et l'*orchestre* si intimement ensemble, qu'ils se fondent l'un dans l'autre, et que l'accompagnement serve seulement de support et de véhicule au chant, en renforçant dans quelques endroits l'expression des passions; ce sera là, dis-je, une tâche toujours très-difficile, attendu que, de leur nature, le *chant* et les *instrumens* sont choses opposées. »

» Le *chant*, à cause de la nécessité de respirer et de l'articulation des mots, comporte un certain balancement dans la mesure, que l'on pourrait comparer au mouvement uniforme et réglé des flots d'une rivière. L'*instrument* (et notamment l'instrument à corde) coupe le temps d'une manière plus saccadée, et qui a quelque chose d'analogue avec le mouvement du balancier d'une pendule. La vérité de l'expression exige la fusion de ces propriétés opposées du chant et de l'instrument. La *mesure* (le mouvement) ne doit pas ressembler à un marteau de moulin qui entrave d'une manière tyrannique la marche du chant, ou qui le pousse violemment en avant; la mesure est à la musique ce que les pulsations sont dans l'organisation de l'homme. Il n'est point de *mouvement lent*, qu'il ne faille hâter dans certains endroits, afin d'empêcher qu'il ne devienne *traînant*; point de *presto* qui ne comporte, dans certains passages, un léger ralentissement du mouvement, pour que l'expression de ces passages ne souffre pas par trop de *précipitation*. »

» Du reste, ce que je viens de dire ne saurait, en aucune façon, justifier la manière insensée de certains chanteurs, qui altèrent capricieusement et isolément de simples mesures, et causent ainsi à l'auditeur cette sensation pénible qu'on éprouve en voyant un jongleur faisant violemment sortir tous ses membres de leur position naturelle. La *précipitation* de la mesure ne doit jamais ressembler au mouvement par lequel *on pousse quelque chose en avant*: le *ralentissement* ne doit jamais *avoir le caractère d'une résistance violente*. L'un et l'autre, dans la poësie musicale, ne peuvent, dès-lors, s'opérer que par *périodes* et par *phrases entières*, et, uniquement, lorsque l'expression plus ou moins passionnée du passage en fait une nécessité. Dans un duo, par exemple, deux rôles à contraste peuvent autoriser les chanteurs à caractériser d'une manière différente leur manière de sentir. Le duo de la vestale, entre Licinius et le Grand-Prêtre, s'offre ici comme exemple. Plus l'acteur chargé du rôle du grand Prêtre rendra *avec calme* toutes ses phrases, plus Licinius mettra, au contraire, *d'entraînement* dans ses discours; et plus le contraste des deux caractères aura de relief; plus, enfin, le duo produira d'effet. Pour toutes ces nuances, nous n'avons malheureusement pas de signes indicatifs dans la musique. »

» Ces avertissemens sur la manière de nuancer le chant dramatique ne se trouvent que dans l'organisa-

tion intime de l'artiste exécutant, quand il sent parfaitement ce qu'il est chargé de rendre. S'ils ne se rencontrent pas *là*, le secours du métronome, qui ne prévient que des méprises grossières, est aussi insuffisant que les indications si imparfaites du compositeur, indications auxquelles, vu la richesse de la matière, j'aurais pu donner ici bien plus de développement, si je n'en avais été détourné par l'expérience qui m'a démontré leur complète inutilité. Que, cependant, les réflexions qui précèdent, subsistent, puisqu'elles m'ont été *uniquement suggérées par la demande qu'on a bien voulu m'adresser!* »

Dresde, ce... Mars 1824.

Ch. M. de Weber.

ESSAI

Sur la Poétique de la Musique instrumentale.

(Deuxième article 1.)

Nous avons reconnu que la musique instrumentale ne devait pas exprimer uniquement de simples sensations, comme semblent l'admettre beaucoup de théories, mais qu'elle devait, surtout, être l'expression de la vie intime de l'homme, et peindre les sentimens de l'ame. Nous allons, dès-lors, pour arriver à la solution des deux questions qui ont terminé notre précédent article, examiner d'abord la première (2) dans ses rapports avec l'organisation intellectuelle et morale de l'homme, et rechercher, ensuite, quelle relation peut exister entre le *ton* et la *faculté que possède l'homme de sentir, de désirer et de penser*.

A moins que leur cours ne soit dérangé par des impressions qui en troublent violemment la marche, nos sentimens observent de certaines règles dans leur développement, et jusque, même, dans ce que l'on considère comme leurs aberrations. Tous les mouvemens de l'ame naissent d'abord; puis grandissent, se maintiennent pendant quelque temps dans le même état, et passent ensuite à de nouvelles situations. Toutefois, jamais un mouvement intérieur ne s'empare de nous si exclusivement, qu'il ne mette encore en jeu d'autres ressorts de l'ame; de même qu'une corde, mise en vibration, en fait résonner d'autres, on pourrait dire toutes les autres, suivant la force de l'attraction sympathique à laquelle elles obéissent. Ainsi, les impressions les plus variées de plaisir et de peine, de tendresse et d'aversion, peuvent être simultanément excitées en nous à des degrés différens, et c'est de la sorte que le sentiment par lequel nous sommes dominés, nous apparaît, sans que sa nature caractéristique en soit moins patente, sous une forme variée, comme un tableau, diversement combiné, de notre organisation intérieure.

Aussi, distinguons-nous, dans toute espèce de sentiment, quelque chose de fixe et de prédominant, et quelque chose de variable (ces deux choses alliées suivant les lois de l'association des idées et des sentimens); mais, nous reconnaissons également à chaque espèce de sentiment *un caractère d'unité*, qui, dans toute création ou imitation artistique, doit se montrer embelli par une agréable diversité de tons et de coloris, toutefois, cette diversité ne doit rien avoir de capricieux; elle doit correspondre à la courte analyse que nous venons de faire de la nature des sentimens et des mouvemens de l'ame.

Ce premier point établi, nous avons à examiner de plus près quels sont les sentimens qui se prêtent le mieux, quant à la musique instrumentale, à la création d'une belle œuvre artistique. Cet examen se porte d'abord sur les deux mouvemens les plus habituels au cœur: *la joie* et *la douleur*. Si, en général, la nature humaine offre les nuances les plus variées dans l'expression de ses souffrances, la musique est surtout susceptible de rendre de mille façons diverses les impressions douloureuses: la tristesse et la mélancolie, le désespoir de la douleur et la plainte adoucie par la résignation, sont, dans leurs nuances si nombreuses, une riche source d'inspirations pour la langue musicale. Nous ne croyons pas nécessaire de faire remarquer que la musique ne peint guère, comme la poésie, des tableaux isolés, mais bien plutôt des situations entières qu'elle saisit dans leurs trois phases naturelles, c'est-à-dire, dans leur origine, leur progrès et leur déclin, pour en former, avec ordre et clarté, une œuvre estétique complète, suivant les lois d'association dont nous avons parlé. Dans les compositions de musique purement instrumentale, le sujet de la tristesse reste indéterminé; à la douleur en quelque sorte idéale qu'elle exprime, l'auditeur ému rattache ses propres peines, passées ou présentes, et c'est dans cette fusion qui s'opère entre nos sensations individuelles et l'expression générale de la musique, que consiste, en grande partie, le charme ineffable de l'art des tons.

Après la douleur, le sentiment de la joie ou du bonheur offre un vaste champ au langage musical. Le cadre de ce genre de compositions comporte à la fois le gracieux badinage et les pétulantes agaceries, une douce et

(1) Voir pour le premier article le numéro 41 de l'année 1834.

(2) Voici cette question: Quels sont les sentimens et les idées que l'art des tons, employé isolément (la musique instrumentale), peut exprimer de manière à produire une impression nette et déterminée?

tranquille sérénité et les éclats des plus bruyans transports de joie.

La musique purement instrumentale a, en outre, le pouvoir d'enflammer le courage et de le porter jusqu'à la témérité; de réveiller les idées du beau et du sublime, d'exalter le sentiment de l'amour et de la religion; enfin, elle excelle non moins dans l'expression du comique qu'à peindre des situations qui sont empreintes de ce que les Anglais désignent par le mot *Humour*. Lorsqu'une ame, pieusement attendrie, ne trouve plus de paroles qui répondent à sa religieuse exaltation, c'est sur les ailes éthérées de la musique qu'elle s'élance et s'élève vers les demeures célestes. — Une chose aussi naturelle que digne de remarque, c'est que la musique n'a guère le pouvoir d'exprimer la perversité; du moins, elle réussit beaucoup mieux dans le langage de la vérité que dans celui du mensonge; l'ironie et la satire ne peuvent, même, la rendre éloquente, et ce que l'on caractérise spécialement par le mot *esprit*, pris dans le sens de *saillie*, lui échappe entièrement.

Nous appelons sentimens passionnés (*Affetti*, et en allemand *Affekte*), les impressions de joie ou de douleur portées à leur plus haut degré : la musique a le pouvoir de les exprimer. En effet, elle peut aller, dans l'expression de la joie, jusqu'aux transports délirans des Bacchantes, et peindre tout aussi bien la douleur la plus déchirante; en se livrant éloquemment à cette dernière peinture, elle semble arrêter nos pulsations, en interrompant soudainement le rythme à l'aide des syncopes, et notre ame éprouve une sorte de défaillance aux sons lugubres et lentement expirans du *tremolo*.

La faculté de désirer, de vouloir, cette seconde faculté de l'ame, est la source de la plupart de nos passions, dont il est évident que les trois phases (le moment où elles surgissent, leur progrès et leur déclin), présentent un vaste sujet de compositions caractéristiques. De même que, dans le domaine du sentiment, la joie et la douleur forment les deux extrêmes, de même, dans la sphère d'action de la faculté de souhaiter, aimer ou désirer et détester sont les deux points opposés : l'amour avec tous ses desirs, et la haine qui repousse avec horreur, ces deux passions, développées dans toutes leurs nuances, avec tous les mouvemens qui s'y rattachent, offrent évidemment, nous le répétons, un vaste champ à l'art de la musique.

Mais, pour réussir dans la peinture de ces facultés, pour rendre avec justesse les nuances si multipliées du langage des passions qu'elles engendrent, il faut non-seulement que le poète musical soit organisé de manière à pouvoir les ressentir lui-même, mais il est encore nécessaire que le sentiment du beau se soit épuré et perfectionné en lui, afin qu'il ne dépasse pas la juste mesure dans ses créations, et qu'elles soient toujours empreintes d'un caractère vraiment esthétique. « La musique, — dit le spirituel » Thibaud, — doit peindre toutes les nuances des sensa» tions, du sentiment et des passions, mais d'une manière » toute *poétique*; elle doit les peindre, non telles qu'elles » se montrent dans leur état de dégénération, mais dans » leur moment de vigueur et dans leur état de pureté. » Que la colère soit bouillante; mais qu'elle n'ait rien » d'âcre! Que le compositeur représente l'amour avec » toute son ardeur; mais qu'il le saisisse toujours dans » ses élans les plus purs et les plus élevés, afin que sa » peinture, tout en excitant les émotions de l'auditeur, » ne blesse en rien le bon goût; car la musique peut » aussi réveiller les mauvais penchans, tout comme elle » a le pouvoir de les réprimer. Ce pouvoir, d'anciens » sages le lui ont déjà reconnu avec raison, et, souvent, » on s'en est réellement servi pour apaiser l'orage » des passions et pour annoblir les sentimens de » l'homme. » (1)

Bien que l'action de la musique instrumentale, quand à la troisième des facultés principales de l'homme (celle de penser), soit fort restreinte; bien qu'elle exerce sur son entendement un moindre pouvoir que l'art dramatique, toujours faut-il que cette action puisse être démontrée positivement; car, autrement, la musique ne saurait être tout-à-fait considérée comme un art destiné à des êtres intelligens d'un ordre élevé. Nous ferons, avant tout, observer que l'art musical, n'étant pas une chose purement instructive, et l'expression musicale ne pouvant acquérir les divers caractères qu'elle doit prendre, qu'avec le secours de la réflexion, il en résulte que, sous ce seul rapport déjà, la faculté de penser est mise en jeu, et entre d'une manière très-marquée dans les combinaisons esthétiques de l'art. Sans doute, la raison n'acquiert point, à l'aide de la musique, des notions claires et positives; toutefois, cet art lui offre plus d'aliment qu'on ne pourrait être tenté de le croire au premier abord. Si, déjà, un de ces morceaux composés dans le style que, dans notre premier article, nous avons qualifié de *méthodique*; si, déjà, disons-nous, un morceau de ce genre ne laisse pas que d'occuper jusqu'à un certain degré l'entendement de l'homme; à bien plus forte raison, un morceau empreint d'un sens caractéristique, doit-il agir sur la faculté de penser. Ainsi, par exemple, l'intérêt qu'offre la musique en général à l'intelligence humaine, est démontré par l'influence qu'elle exerce sur la mé-

(1) De Jamblich : de vitâ Pythag. c. q. Plutarque : de Iside et Osiride, cap. 18, etc.

moire. Nous retenons avec une incroyable facilité une suite de tons qui nous ont plu et nous ont intéressés. Tout morceau de musique que nous savons ainsi par cœur, témoigne d'un acte de notre faculté de penser; plus une composition musicale joint à de belles formes un caractère déterminé, et qui ait été puisé dans les mouvemens de l'ame, plus cette faculté entre en action. Nous dirons, en passant, que si l'on rencontre des personnes qui, bien que douées d'une bonne mémoire, ne savent pas apprendre par cœur un morceau de musique, ou n'en retiennent pas même involontairement, cela démontre, ou qu'en général elles ne prennent pas un vif intérêt à la musique, ou que leur mémoire a besoin d'images plus matérielles que celles de l'art musical, pour pouvoir les y fixer.

L'imagination est puissamment remuée par les peintures, par les figures de la musique instrumentale : c'est pour elle un vaste champ où elle peut faire mouvoir librement tous ses ressorts, déployer toutes ses ressources, toute sa sagacité ; car, ainsi que nous l'avons déjà dit, cette musique peint essentiellement les dispositions intimes de l'homme, les situations diverses de l'ame et non des objets positifs ou en quelque sorte matériels. Ces derniers objets ne sont que du ressort de la musique descriptive, sur laquelle nous nous sommes déjà expliqués dans notre premier article. Or, chez les esprits actifs et qui ont le sentiment de leur dignité morale, la raison ne contemple jamais avec indifférence les jeux de l'imagination; elle est, au contraire, appliquée sans cesse à en suivre la course errante et à en concilier les élans avec ses propres mouvemens. La musique nous montre donc ici plus d'un rapport avec la raison. Bien qu'elle ne conduise celle-ci qu'à un petit nombre d'idées positives; bien qu'elle ne la satisfasse qu'imparfaitement par la combinaison logique de ses formes poétiques, elle occupe cependant la raison, en dirigeant le cours des méditations de l'homme vers son organisation intime, et en élevant sa pensée au-dessus de ce monde terrestre. Quel est l'esprit chez qui la faculté de penser ne serait pas mise en jeu par des chefs-d'œuvre tels que les symphonies de Beethoven?...

F. Stoepel.

La Méditerranée et ses côtes.

Une idée nous est venue, qui nous a paru grande et nationale; la voici :

Un voyage tout de poésie, d'histoire et de science, exécuté autour de la mer Méditerranée, manquait, non seulement à la France, mais à l'Europe.

Plusieurs ont bien feuilleté, comme l'ont fait Châteaubriand, Champollion et Volney, quelques pages de ce grand livre où l'histoire du monde est écrite tout entière; mais nul ne l'a lue de suite depuis Homère jusqu'à Byron, depuis Achille jusqu'à Bonaparte, depuis Hérodote jusqu'à Cuvier.

C'est, dans une époque où l'on dit l'art et la science étouffés par la politique, une expédition d'art et de science que nous allons tenter : à ceux qui accusent notre âge d'être matériel et anti-poétique, nous répondrons que dans cet âge cependant nous avons trouvé un gouvernement qui nous accrédite, trois de nos premiers artistes qui quittent leurs ateliers pour nous aider de leurs pinceaux, un statuaire qui laisse inachevées ses études personnelles pour reproduire par le moulage les chefs-d'œuvre étrangers, un architecte qui abandonne des travaux de métier pour un travail d'art, un médecin et un géologue qui en partant se séparent d'un cours et d'une clientelle qu'ils ne retrouveront peut-être plus à leur retour, enfin un banquier qui nous ouvre son portefeuille sans songer que la mort peut venir effacer nos signatures au bas de ses lettres de change.

Eh bien! grâce à cette aide gouvernementale, à ce concours artistique, à cette confiance pécuniaire, ce voyage que nul n'a fait encore, nous allons le faire, nous.

Nous allons visiter la Corse, la Sardaigne, l'Italie, la Sicile, la Grèce, la Turquie, l'Asie-Mineure, la Palestine, l'Égypte, les côtes d'Afrique, les États Barbaresques et l'Espagne; c'est-à-dire le monde de Napoléon, d'Auguste, de Constantin, du Christ, de Sésostris, de Mahomet, d'Annibal et du Cid.

Notre relation, comme on doit le penser à la vue de pareils noms, sera donc moins un voyage proprement dit qu'une histoire universelle; nous prendrons le genre humain à sa Genèse, et le suivant des yeux au sortir de l'arche, nous descendrons des montagnes de l'Arménie avec les trois frères ancêtres, qui ont peuplé la terre. Nous fouillerons la cendre des nations qu'ils ont engendrées, et les ruines des cités qu'il ont bâties.

Rien ne nous échappera de ce qui fut grand.

En poésie, nous ouvrirons le monde à Homère, et passant par Virgile et Dante, nous le fermerons à Châteaubriand.

En religion, nous aurons Moïse pour prophète, le Christ pour Dieu, Mahomet pour réformateur.

En histoire, nous retrouverons la trace des phalanges d'Alexandre, des légions de César, des armées de Charlemagne, des croisés de saint Louis, des flottes de Charles-Quint et des grenadiers de Bonaparte.

En géographie, Hérodote nous dira quel était le monde

connu des Grecs, et Strabon le monde connu des Romains; puis nous verrons sortir du port de Gênes Christophe Colomb partant pour découvrir un monde qui n'était connu ni de l'un ni de l'autre.

En architecture, l'Égypte nous ouvrira ses mosquées, la Grèce ses temples, l'Italie ses basiliques. Nous chercherons les rapports mythiques qui existent dans toutes les époques de foi entre les monumens et les mystères qui s'y accomplissent, et nous verrons sortir des ruines de trois civilisations et de trois croyances Sainte-Sophie de Constantinople avec sa croix grecque et Saint-Pierre de Rome avec sa croix latine.

Toutes les villes qui tour à tour ont été reines passeront découronnées devant nous.

Rome, avec ses faisceaux consulaires, son bandeau Césaréen et sa tiare papale.

Syracuse, avec son volcan endormi, son port à demi comblé, et les dalles de ses rues qui conservent la trace des chars qui y roulèrent il y a deux mille ans.

Venise, avec son double conseil des trois et des dix, son pont des Soupirs et son escalier des Géans.

Athènes, avec sa face antique et moderne, courtisane qui s'est couchée dans la tombe avec le miroir d'Aspasie, vierge qui en est sortie avec l'yatagan de Botzaris.

Constantinople, avec sa croix et son croissant, tenant d'une main le labarum de ses empereurs, de l'autre les queues de chevaux de ses pachas.

Jérusalem, avec son Calvaire sanglant, sa mer Morte et son sépulcre vide.

Thèbes, avec sa ville des Vivans si déserte et sa ville des Morts si peuplée.

Alexandrie, avec son triple souvenir d'Alexandre, de Pompée et de Bonaparte.

Carthage, avec son berceau d'Annibal et sa tombe de saint Louis.

Enfin, Grenade avec son Généralife et son Alhambra, palais merveilleux, bâtis par les Péris sur la terre des fées.

La publication marchera presque simultanément avec le voyage. Chaque bouffée de vent qui soufflera vers la France emportera quelques-unes de nos pages, écrites sur la terre même qui les aura inspirées, tout empreintes de la couleur locale, toutes chaudes de l'impression du moment.

ALEX. DUMAS.

Nous avons le plaisir d'annoncer que M. Alex. Dumas a eu la bonté de prendre l'engagement de conter à nos lecteurs, tout ce qui aura quelque rapport à la musique pendant ce long voyage.

CORRESPONDANCE.

Berlin, 4 février.

M. *Lafont* continue de charmer le public par son beau talent; il en est à son 5eme concert. Invité par plusieurs villes environnantes à venir les visiter, il a déjà fait des excursions à Magdebourg et à Francfort-sur-l'Oder : il se propose maintenant de se rendre à Stettin, où le célèbre compositeur de ballades Loewe a déjà tout préparé pour ses concerts. Parmi les nouvelles compositions de Lafont, le monde musical goûte surtout sa grande fantaisie et marche militaire sur un thême original; sa fantaisie sur des motifs de la Muette de Portici, et le duo si ravissant qu'il a composé en commun avec Kalkbrenner sur des thêmes de Robert-le-Diable. Le trombone Belcke a donné, avec son frère le flûtiste, un concert où ces artistes ont de nouveau justifié leur réputation. Celui des deux frères qui joue de la trombone, a réussi à exécuter sur cet instrument imposant des romances gracieuses et légères. Dans ce concert, un habile pianiste, M. de Herzberg, a joué un concerto de M. Herz; mais, malgré sa brillante exécution, il n'a eu que peu de succès, parce que cette composition, uniquement remplie de difficultés techniques, a refroidi le public. Le *Figaro*, journal le plus spirituel de Berlin, a gourmandé M. de Herzberg pour avoir eu l'idée de choisir une œuvre aussi froide et aussi fastidieuse. — L'opéra de Chérubini, Ali-Baba, ne pourra être représenté avant le printemps. Lestocq a été donné sur le théâtre de Konigstandt; mais le succès n'a pas justifié les bruit avantageux qui nous étaient venus de Paris sur le mérite de cette pièce. — Les frères Léopold et Maurice Ganz se proposent de se rendre, dans quelques mois d'ici, à Paris : je présume qu'on y appréciera leur talent comme en Allemagne, où il n'y a qu'une voix sur leur compte. Le violoncelliste Maurice Ganz possède un talent remarquable pour la composition : les violoncelles estiment beaucoup ses fantaisies sur des thèmes de Robert-le-Diable et sur l'opéra de Nurmahal, de Spontini. — A l'académie de chant, on a exécuté, avec une grande précision, le célèbre oratorio de Haendel, *Balsazar*, et l'oratorio de Haydn, les Quatre-Saisons : les chœurs ont notamment chanté avec un ensemble et avec un talent qu'on ne peut rencontrer que dans cette institution qui n'a pas son égale en Europe. Cette académie annonce, pour son 6e concert, le motet en ut mineur de Sébastien Bach. — Le pianiste Haugh, élève de Hummel, vient de mourir. Berlin a perdu, dans ce talent encore si jeune, un de ses artistes les plus distingués. Nous possédons encore en pianistes d'une grande force Taubert, Louis Berger, Arnold, Wœrlitzer et de Herzberg. Félix Mendelssohn, cet artiste si justement renommé, vit à Dusseldorf. — On a organisé ici, pour célébrer le jour de naissance de Mozart, une fête musicale, où, comme de raison, on n'a exécuté que des œuvres de chant et de musique instrumentale de cet illustre compositeur.

L'intérêt que présente la nouvelle gazette musicale de Leipzig, va croissant; on compte parmi les meilleurs articles de correspondance, ceux que M. Panofka fournit à cette feuille sur Paris. — On attend ici Mlle Heinefetter, qui est engagée pour douze représentations. — Spontini est activement occupé à retoucher son opéra « Agnès de Hohenstaufen ». Le ballet « La révolte du sérail » a été monté avec le plus grand luxe; on évalue les frais de la mise en scène à environ 90,000 fr. : on applaudit

surtout la scène du bain et l'exercice militaire du 3e acte. Il est encore incertain si ce ballet sera suivi de « la Tempête » ou de « Chao-Kang ». — La scène nouvelle de Meyerbeer « *le Moine* » fait fureur ici. Tout le monde admire le cachet caractéristique de ce morceau de chant, et la profondeur que ce grand artiste y a déployée. — Le nouvel opéra de Reissiger est en répétition au théâtre de la cour; on préjuge favorablement cette composition d'un auteur dont l'imagination est si fertile en belles mélodies. — Il y a lieu de croire que l'on donnera aussi bientôt « le Caprice d'une femme » de *Paër*. — La Norma de Bellini jouit toujours de la faveur du public.

R***.

Revue critique.

La Folle, fantaisie caractéristique pour le piano, par Duvernoy. Op. 69. Prix : 6 fr.

Nous avons déjà eu plus d'une fois l'occasion de signaler les travers du goût de notre époque en matière musicale. Nous parlerons aujourd'hui de celui qui porte tout le monde à vouloir que les compositions de moyenne portée, soient toutes calquées sur des motifs déjà connus. Les contredanses, les variations et les soi-disant fantaisies doivent rappeler des motifs d'opéra, ou bien on ne les compte pour rien et on ne les achète pas. Le rhythme de la pensée fondamentale a beau être tout l'opposé de celui de la contredanse; la mélancolie a beau avoir été le sentiment qui a dicté à un auteur une romance, qu'on transforme ensuite en légères et brillantes variations, de manière à faire perdre au motif emprunté tout son charme originaire; n'importe! la mode le veut ainsi! Est-il besoin de démontrer combien elle est, sur ce point, absurde? Nous ne le pensons pas.

M. Duvernoy, se soumettant aux caprices de cette exigeante déesse, vient aussi de composer une grande fantaisie, à laquelle il a donné pour motif principal une romance excellente en elle-même : mais comme le mérite de cette romance ne consiste pas uniquement dans la musique, prise isolément, mais dans une heureuse analogie entre elle les paroles, ainsi que dans la manière vraiment dramatique, dont l'auteur de ce morceau a saisi et rendu les situations indiquées par le texte, on peut en considérer la musique, prise séparément, comme insignifiante, et même comme dépourvue de toute portée; elle ne pouvait donc offrir que peu de ressources pour une composition, comme celle à laquelle M. Duvernoy a voulu la faire servir. Du reste, cet artiste s'est tiré avec bonheur de ce pas difficile. Le thème de sa fantaisie est peu varié; mais il est assez fréquemment interrompu par des idées intercalées, qui forment souvent un contraste heureux avec l'idée principale, et font ressortir avec plus de fraîcheur le caractère propre de la romance. Le tout n'offre pas de grandes difficultés, et peut procurer un délassement agréable aux nombreux amateurs de la romance de M. Grisard.

Douzième et treizième nocturne pour le piano forte, par J. Field. Prix : 4 fr. 50 cent.

Le nom de Field et le mot nocturne sont deux choses liées aussi étroitement entre elles, que l'idée de créateur et celle de la créature. Field est à proprement parler le véritable père du nocturne, et c'est un genre de composition dans lequel, s'il n'est pas resté sans rivaux, il n'a du moins jamais été surpassé. Dans tous ses nocturnes, domine un sentiment de calme paré de tout ce que la grace a de plus séduisant : des tournures harmoniques pures et originales, sont constamment alliées à des mélodies gracieuses, toujours empreintes d'un secret sentiment de mélancolie. Les numéros que nous annonçons aujourd'hui, quelque courts qu'on puisse les trouver, sont en tout point dignes du nom célèbre de leur auteur, et nous ne doutons pas que ce peu de mots ne soit suffisant pour les recommander puissamment auprès de tous les amis de l'art musical.

De mon village, on ne voit plus Paris. Romance de M. Barateau, mise en musique par M. Bruguière. Pablo. Cantatille des mêmes auteurs.

Nous avons peine à concevoir comment les trois vers de cet opuscule ont pu fournir le sujet d'une romance; car ces vers n'ont absolument rien de lyrique, et, à tout prendre, ils ne signifient rien de plus que : Tu nous quittas — reviens — de mon village on ne voit plus Paris. M. Brugnière a cependant composé sur ces paroles une musique qui, abstraction faite de quelques solécismes rhythmiques et prosodiques, n'en est pas moins remplie d'expression et sort de la sphère ordinaire des romances. Nous souhaitons que M. Brugnière puisse une autre fois choisir un texte plus heureux, et nous sommes assurés dans ce cas, de le voir produire quelque œuvre distinguée dans le domaine de la musique lyrique.

Le Cantatille intitulé Pablo, est moins original et nous paraît rentrer un peu dans le commun des romances ordinaires. Quoique la mesure et le ryhthme soient dans le genre espagnol, il n'en est pas de même quant à la mélodie et surtout quant à l'harmonie. C'est pourtant sous ce double rapport qu'on doit chercher le genre caractéristique du Cantatille espagnol, qui paraît devoir son origine à l'influence des nations barbaresques. Quoiqu'il en soit, nous ne pouvons refuser à cet opuscule le mérite d'un certain charme et de quelques qualités originales.

NOUVELLES.

*** La première représentation de *la Juive*, si long-temps attendu à l'Opéra, aura lieu *mercredi* : Le public n'aura pas perdu pour attendre. Musique, poème, costumes, décorations, tout enfin est, dit-on, admirable dans cet ouvrage.

*** Aujourd'hui au théâtre Italien, au bénéfice du favori des Parisiens Rubini. *I Puritani*, l'Univers voudrait assister à cette belle représentation.

*** Plus de 12000 fr. de recette, tel a été mardi dernier le

résultat de la troisième fête de nuit à l'Opéra-Comique. La quatrième augmentée par plusieurs divestissemens nouveaux, aura lieu mardi 17 février.

*** Le dernier concert de l'Hôtel-de-Ville avait attiré beaucoup de monde. MM. Urhan et Cottignies ont eu les honneurs de la soirée ; ce dernier a joué avec beaucoup de goût et de talent un concerto pour la flûte, de sa composition.

*** MM. Tilmant donnent dimanche prochain, la troisième matinée musicale dans les salons de M. Pape. On entendra ces admirables quatuors de Beethoven, exécutés avec une rare perfection.

*** *Le cheval de bronze*, trop long-temps retardé dans son effort, par la maladie de son habile cavalier, va bientôt se remettre en course, sous la main savante qui le guide vers un succès. On parle déjà avec éloge des costumes et des dé orations. L'Opéra-Comique en effet a une rude tâche ; celle de ne pas se laisser éclipser par la pompe éblouissante de *Chao-Kang*. Aussi, dit-on qu'après avoir épuisé toutes les merveilles de la Chine, il nous transportera dans un paradis chinois, où se passe le dernier acte. Nous souhaitons à la pièce de faire comme son dénouement, d'aller *aux nues*.

*** La danse est essentiellement nomade ; Perrot a pris l'essor, il va exploiter à l'étranger cette réputation que nous lui avons faite et doit se rendre à Naples, après avoir donné quelques représentations à Bordeaux.

*** Il paraît décidé que Mme Rifaut abandonne l'Opéra-Comique, ainsi qu'Hébert et sa femme ; à ces retraites il faut ajouter celles de Boulard, Lemonnier, Génot et Mme Clara Margueron. Les théâtres font bien de faire *peau neuve*, mais à une condition, c'est de trouver mieux que ce qu'ils quittent; les prochains débuts décideront si la serpe dont s'arme M. Crosnier, pour émonder le vieil arbre, est un instrument de profit ou de dommage.

*** La fille de Mme Gavaudan, Mme Raimbaux, dont la voix de contralto, déjà éprouvée en France par des succès, s'est encore perfectionnée, dit-on, en Italie, vient d'être engagée pour le reste de la saison, au théâtre Italien où elle fit sa première apparition, il y a deux ans.

*** Hébert, transfuge de l'Opéra-Comique, vient de débuter avec assez de succès le 5 de ce mois à Bruxelles, dans le *Nouveau Seigneur*, et *Jean de Paris*.

*** Grande nouvelle qui va faire palpiter le cœur de tous les dilettanti aristocratiques ! Cette *Norma*, qui nous avait été promise au théâtre Italien, c'est la cour qui en a eu les prémices ; c'est sur le théâtre de la cour qu'elle s'est montée secrètement, par les soins du célèbre Paër. Cette partition ne sera pas exclusivement réservée aux oreilles des grands seigneurs, aujourd'hui surtout qu'il n'y a plus de privilèges; s'il en était autrement, si les envahisseurs de budgets, de cordons, de places, de titres, voulaient encore usurper sur nous les jouissances musicales, ce serait le cas d'insérer tout exprès un nouvel article dans la charte, pour obvier à un pareil abus, et maintenir la *souveraineté du peuple*, au moins en musique.

*** C'est décidément le père du directeur actuel du Grand-Opéra de Londres, qui va recueillir la succession obérée de son fils. Ce nouveau directeur n'est autre que ce Laporte, ce spirituel et gracieux acteur du Vaudeville, qui eut si long-temps la vogue dans les Arlequins. Il va se servir de sa latte comme d'une baguette magique pour opérer la résurrection du King's théâtre. Les syndics de la faillite de cette entreprise se sont enfin décidés à traiter avec lui, moyennant un loyer de 200 mille francs pour la salle, et en lui laissant la liberté de donner des concerts; l'ouverture du théâtre n'aura lieu que vers la fin du mois de mars, et ainsi la saison sera plus courte que de coutume. On cite déjà parmi les engagemens faits, ceux de Lablache, Rubini, Tamburini, Mlle Grisi, les deux demoiselles Essler, Perrot, Albert comme maître de ballets, etc., etc. Voilà un budjet bien gros! Pauvre Laporte! Puisse cette affaire n'être pas pour lui une représentation d'*Arlequin avalé par la baleine !*

*** On lit dans la *Gazette de Leipzig* : «Un procès curieux entre M. Spontini et M. Relstab (un des journalistes les plus spirtuels de l'Allemagne), vient d'être jugé. Le maître de chapelle de S. M. le roi de Prusse a été condamné à 8 jours et M. Relstab à 6 semaines de prison, en les autorisant de payer une somme d'argent au lieu de la prison. Voilà encore un procès de la presse gagné par le *fisc*; c'est partout comme chez nous.

*** A la mort de Turenne, on créa plusieurs maréchaux, qu'on appelait *sa monnaie*. On va nous donner celle de Perrot qui déserte l'Opéra. Aux débuts d'Albert, deuxième du nom, que nous avons annoncés, il faut joindre ceux de M. Mabille, dont Mme Duvernay est, dit-on, chargée de faire, dans un pas de deux, la présentation officielle au public.

*** Nous avons déjà plusieurs fois exprimé nos regrets sur la décadence de la musique sacrée. Voici encore une perte qu'elle vient de faire après tant d'autres. M. Jansesns, compositeur qui s'était distingué par son talent dans ce genre, vient de mourir le 3 févri r, à Anvers.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR DELAHANTE.

Duvernoy.	Opéra 69. La Folle, fantaisie caracteristique pour le piano.	5 f.
	PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.	
Hunten.	Opéra 71. Divertissement sur le Chalet.	5 f.
—	Opéra 72. Variations brillantes sur le Chalet.	6 f.
Herz.	Opéra 79. La Coquette, scène de bal pour le piano.	7 f. 50
—	Adagio et rondo caractéristiqu s arrangés pour le piano, à 4 mains, tirés de l'œuvre 55.	7 f. 50
	PUBLIÉE PAR H. LEMOINE.	
A. Orlowski.	Opéra 11. Rondo élégant.	5 f.
J. E. Miguel.	Opéra 1. Mazourke variée pour violoncelle avec accompagnement de piano.	6 f.
Panseron.	Danse, walse et galop, chansonnette	2 f.
Serrari.	La Jeune Fiancée.	2 f
A. H. Lemoine fils.	Ne me consolez pas.	2 f.
	PUBLIÉE PAR PHILIPP.	
Adéline Blanchet	Opéra 4. Variations brillantes pour piano et violon.	7 f. 50
	PUBLIÉE PAR DELLOYE.	
Fr. Hunten.	Opéra 69. Variations sur Lestocq. Net.	5 f.
Ch. Chaulieu.	Opéra 150. Trois rondos caractéristiques, chaque, Net.	2 f. 50
Kalkbrenner.	Opéra 125. 4e Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, prix net.	10 f.

Publiée par Schlesinger, à Berlin.

Spontini. Nurmahal. Opéra lyrique, en 2 actes, avec paroles français et allemand. Net, 40 fr.
— Grande marche triomphale pour l'orchestre. 12 fr.
— *Dito.* Arrangée pour piano et pour piano à 4 mains. Net, 3 fr.
Taubert. Concerto, en mi majeur, pour un piano avec accompagnement de l'orchestre. Op. 18. Net, 16 fr.
— *Dito.* Avec accompagnement de quatuor. Net, 12 fr.
— *Dito.* Pour piano seul. Net, 6 fr.
Weber. C.-M. de. Grand concert pour piano. Op. 32. Arrangé pour le piano à 4 mains, par Jahns. Net, 6 fr.
Trio pour piano, violon et violoncelle. Op. 63. arr. p. le piano à 4 mains, par Jahns. Net, 6 fr.
Collection de marches militaires à pas redoublé à l'usage de l'armée prussienne, publiée par l'ordre de S. M. le roi de Prusse, en grande partition.
N° 94. Marche sur des airs tyroliens, arrangé par Neithard. Net 6 fr.
N° 95. Marche rapportée de Turin et de Prague. Net 6 fr.
N° 98. Marche sur des thêmes favoris de l'Opéra : *Les faux monnoyeurs* d'Auber. Net 6 fr.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 8.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	8	75	9	50
6 m. 15	16	50	18	»
1 an. 30	33	»	36	»

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 FÉVRIER 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA NORMA AU CARLO FELICE.

Le Sully rentrait en France, venant de Naples; il y avait à bord cent trente passagers, les trois quarts anglais, selon l'usage. La mer n'avait pas été bonne depuis Gaëte; nous avions fait à Civita-Vecchia trois jours de relâche; nous en étions partis avec une tempête, parce qu'un paquebot a d'impérieuses échéances à subir; il faut qu'il arrive à tout prix au jour de décade révolue. La vapeur a été inventée pour cela. Nous étions en retard extraordinaire, et le capitaine Arnaud disait qu'il lui était impossible de toucher à Gênes, ce qui jetait la société voyageuse dans une sorte de tristesse. Gênes est une ville qu'on veut toujours revoir.

La mer s'était calmée; le golfe de Gênes, où nous entrions, était uni comme un miroir, la matinée annonçait un jour magnifique; voyageurs et voyageuses montèrent sur le pont pour jouir après la tourmente; on couvrit de fleurs la dunette; on déploya la tente sur le pont; la brise de terre rendit à nos dames le courage, la fraîcheur et l'appétit. La conversation s'anima; elle roulait sur cette Italie que nous quittions, et où chacun de nous avait laissé des amis nouveaux, des souvenirs tout frais, et tant de reconnaissance pour tant d'émotions qui nous vibraient encore au cœur. On parla musique, surtout; on parla de la *Rosmonda d'Inghilterra* de Donizetti, l'opéra de la dernière saison à Florence; on parla de la jeune et mélodieuse Persiani, la digne fille de Tacchinardi; mais, par-dessus tout, de l'opéra de Bellini, *la Norma*; quelques-uns d'entre nous l'avaient vue, mais tous, nous avions entendu dans le monde, à Naples, à Rome, à Florence, à Bologne, les morceaux favoris de l'œuvre à la mode. Il n'est pas une Italienne de bon ton qui ne chantât la cavatine de *Casta diva*, soit pour sa jouissance égoïste, soit pour les plaisirs du salon. On savait que *la Norma* se jouait à Gênes; il y aurait eu bien du bonheur de descendre à terre ce jour-là, de s'asseoir au *Carlo-Felice*, de donner à ses loges un public supplémentaire tombé du *Sully*, et de rapporter en France les derniers chants de la prêtresse des druides. Gênes était en face de nous; le paquebot courait déjà devant son faubourg, qui se déroule, comme un admirable décor d'opéra, entre les rives du golfe et la bordure des Apennins.

A neuf heures nous étions au port. La superbe ville nageait dans la lumière vaporeuse d'un matin de printemps; tous les clochers sonnaient des messes; tous les couvens, étagés sur les montagnes, chantaient leurs offices au milieu des villas amoureuses encore endormies; les fumées du chantier s'élevaient sur le môle, et flottaient comme des nuages d'azur entre les cordages des vaisseaux; *le Sully* anima la tristesse du port gênois en l'agitant des derniers battemens de ses puissantes aîles, en le couvrant de son magnifique drapeau tricolore, que le vent des Apennins avait reconnu.

Le capitaine se jeta dans un canot, et nous promit un

prompt retour. Notre sort allait se décider dans les bureaux de l'administration; nous allions bientôt savoir s'il fallait continuer notre route sans avoir baisé le pavé de la *Strada Balbi*, ou si la prochaine nuit nous donnerait le doux sommeil de l'hôtellerie gênoise après les voluptés de *la Norma*.

Attente d'une heure! Les passagers couvraient le pont; tous les yeux étaient tournés vers l'escalier de la fontaine de Saint-Christophe pour épier le premier élan du canot qui devait nous ramener le capitaine avec ou sans *la Norma*. Les Anglais faisaient des paris.

Enfin le bienheureux canot prit la direction du *Sully*; nous cherchions à deviner dans la pose du capitaine la nature du message dont il était porteur. L'impatience se perdait en conjectures. Il a les bras croisés, mauvais signe. — Non, c'est preuve de satisfaction. — Il est sérieux. — Les capitaines sont toujours sérieux. — Le canot de la douane ne le suit pas. — Cela ne prouve rien. — Cela prouve que nous ne descendons pas à terre. — Voilà le canot de la douane! — C'est un bateau pêcheur. — Je reconnais le préposé à sa bandoulière. — Non, c'est un douanier qui va visiter ce *trois-mâts*. — Que voyez-vous, monsieur, avec votre lorgnette? — Rien du tout. — Tout est perdu! le capitaine a fait signe au timonier que nous partions.

Le capitaine était impassible; il monta gravement l'échelle du *Sully*; on se précipita autour de lui comme autour d'un général le matin d'une bataille; un grand silence se fit. Le capitaine, debout sur un banc, dit d'une voix tonnante : *Messieurs* (tous les cœurs palpitèrent), *messieurs, nous passons la journée à Gênes, et, ce soir, je vous invite tous à la Norma*!

Dix salves d'applaudissemens couvrirent cette proclamation, la plus belle qui ait retenti en Ligurie depuis le passage de Masséna. On porta le capitaine en triomphe de la poupe à la proue; des dames se permirent même de l'embrasser, dans leur enthousiasme pour les druides. En un instant, le *Sully* fut entouré de canots comme le vaisseau de Robinson; chaque passager s'y laissait tomber avec tant de précipitation, qu'on eût dit que le *Carlo-Felice* ouvrait ses bureaux à dix heures du matin. La colonie voyageuse inonda bientôt la solitaire *Strada Balbi*; on courut au *Cartello*; là étaient écrits, en lettres colossales, ces mots : *Oggi, alle otto : la Norma del maestro Bellini*. Les Anglais prirent un dictionnaire de poche, et firent une version.

Tous les passagers furent exacts au rendez-vous du *Cartello*. *Le Sully* avait transbordé sa colonie devant le péristyle du *Carlo-Felice*. En tête rayonnait la figure méridionale du capitaine; il était digne de prendre part à la fête italienne; il adore la musique avec toute la passion délirante et fougueuse d'un Marseillais.

Le *Carlo-Felice* est le plus beau théâtre d'Italie après le *San-Carlo* de Naples et *la Scala* de Milan. Ce n'est pas un théâtre provisoire comme on en bâtit quelquefois chez nous pour le drame et l'opéra; provisoire qui d'ailleurs est éternel. Six colonnes cannelées de marbre blanc parent son péristyle; il est entouré de galeries à arcades de granit d'un style sévère; les murs n'ont d'autre ornement que des bas-reliefs, isolés sur la frise, et représentant des jeux antiques, des courses de chars. L'ensemble du monument est si grandiose, que des yeux exercés peuvent seuls en saisir les fautes assez nombreuses de détail. L'intérieur est admirable de majestueuse simplicité; c'est bien là une salle de drame lyrique. Point de colonnes, point d'angles, point de frises, point de corniches; rien de heurté, de saillant, de contourné, rien de ce qui peut briser, égarer, fausser les sons de l'orchestre et de la voix. La musique court dans l'immense ellipse sans trouver en route une feuille d'acanthe qui la gêne. Six rangs superposés de loges s'arrondissent gracieusement avec les contours les plus purs et les plus déliés. La scène est aussi vaste que celle de notre Opéra; on la dirait pavée de marbre, tant elle est travaillée avec le génie de la solidité. Les décors peuvent remonter, sans se replier, tout d'une pièce, aux voûtes supérieures. Les escaliers de communication, les corridors, les vomitoires, sont dans les larges et belles proportions antiques. Le foyer est délicieux; il sert souvent de salle d'harmonie et de bal. Toutes les loges ont, du côté opposé du corridor, leurs cabinets de toilette ou de conversation; ce sont les antichambres des loges. Le rideau d'avant-scène n'irait pas à notre goût, ce qui n'empêche qu'il ne soit fort gracieux et fort amusant sous l'ennui de l'entr'acte. *Vert-Vert* et l'*Entr'acte* n'ont pas encore traversé le golfe de Gênes; ce rideau en tient momentanément lieu. C'est un tableau d'une dimension prodigieuse, représentant l'éclogue de Silène. Le vieillard chante ses hymnes divins dans une riante forêt d'Arcadie, et il a pour auditoire un cortége de nymphes, de faunes, de satyres, d'égipans et de bergers. La bucolique latine ne pouvait être traduite avec plus de charme, de fraîcheur et d'imagination.

Ce rideau se leva, et découvrit une magnifique décoration représentant la forêt sacrée d'Erminsul. Les Italiens excèlent dans les décors. Le célèbre San Quirico a fondé une école qui possède ses secrets d'optique, de perspective, d'effets de tons et de couleurs. *La Norma* commençait. Les Druides chantaient un chœur sous l'arbre du gui de l'*an neuf*; c'est un chœur ravissant d'expression

religieuse. Toujours Bellini vous saisit dès les premières notes, vous place sur une escarpolette musicale, et vous balance avec tant de voluptueux abandon, qu'on se laisse aller aux ondulations de cette gracieuse mélodie, comme aux vagues molles du golfe voisin. Aucune secousse ne fait bondir l'orchestre; c'est un fleuve de notes limpides, d'accords suaves, qui coule avec un divin murmure, de voix aériennes, et de timbre d'or. Bellini donne à la volupté une teinte de mélancolie, à la douleur un parfum de sérénité : on a des larmes pour ses larmes, et encore des larmes pour ses joies. Ce soir là, je descendais d'un bâtiment; j'avais à l'épiderme du cœur le froissement du roulis, et ce malaise qu'on rapporte toujours de la mer : quel baume qu'une pareille musique pour les organisations nerveuses qui ont adopté les musiciens pour leurs médecins! Le balancement de la céleste harmonie me fit oublier la tribulation du tangage; c'était la gondole vénitienne après les secousses de la berline des Apennins.

A peine l'ai-je entrevue, *la Norma*! Je n'ai pu que l'embrasser au vol, dans un relais de voyage; mais la verrais-je cent fois, comme j'ai vu *Robert*, jamais les impressions qui m'attendent n'égaleront, toutes ensemble, les délices de cette première représentation au *Carlo-Felice*. Madame Schutz jouait la Norma; je l'avais entendue à l'Odéon, et, je crois aussi, aux Italiens, sous le règne de Pasta. Depuis, elle a bien grandi de talent; c'est une ame pleine d'intelligence et de feu : sa belle voix est bien posée, bien franche, sûre de tous ses effets dans ses élans d'audace; elle ravit le théâtre avec la touchante cavatine *Casta diva*! Les loges même avaient fait silence; au parterre, toutes les poitrines s'inclinaient en avant, vers l'actrice qui chantait; par intervalles, il s'en exhalait un vaporeux murmure d'admiration impatiente. Le chant fini, l'enthousiasme italien éclata sous toutes les formes d'expression; il y eut des cris d'extase, des soupirs étouffés, des roucoulemens de joie, des prières d'actions de graces à mains jointes, des tonnerres sans fin d'applaudissemens. C'était un faisceau de reconnaissance que le parterre envoyait à Bellini, à l'actrice, à l'orchestre. Heureux le peuple qui se donne de telles émotions! L'hymne de guerre chanté ensuite par les Druides me parut d'une facture originale et surtout inattendue : le cri *guerra*! *guerra*! que je lisais sur le *libretto*, m'annonçait une explosion terrible, un fracas précipité d'instrumens et de voix, une sorte de *Marseillaise* druidique : il n'en est point ainsi; c'est un chant de guerre empreint d'une harmonie sauvage, qui court avec une certaine légèreté d'accords, et ne donne ni secousses brusques, ni entraînement. Bellini a réservé tous les trésors de l'excitation pour le trio final du premier acte; là l'escarpolette se brise, et l'orchestre vous lance à cent pieds du sol. C'est une situation parfaitement amenée; c'est Pollion qui se trouve placé entre deux amantes rivales, Adalgisa et Norma. Le trio éclate comme un volcan; la jalousie, l'amour, le désespoir se serrent, se heurtent, se déchirent, et bondissent avec une furie de passion qui s'affadirait sous des mots, et que la seule langue de l'orchestre peut parler. Je ne connais que le trio de *Robert*, et celui de *Guillaume Tell*, qui n'aient rien à redouter au parallèle du trio de *la Norma*, si toutefois le final divin de *Robert* peut être comparé à quelque chose. Un jour, le parterre des Italiens sera sans doute appelé à entendre le chef-d'œuvre de Bellini; il se levera spontanément d'enthousiasme pour saluer ce trio sublime : le duo des *Puritani* n'en est peut-être que le reflet.

Des chœurs ravissans, de beaux duos, de délicieux morceaux d'ensemble, tout cela magnifiquement accompagné d'une délicieuse orchestration, vous amène d'extase en extase à la péripétie. Cette scène finale est la même que la grande scène du second acte de *la Vestale*; c'est une prêtresse coupable, condamnée, et voilée de noir; le grand-prêtre, seulement, n'est pas farouche comme le ministre de Vesta : les chœurs sacerdotaux ne rugissent pas l'anathème. Ce sont des effets tout différens : on n'est pas frappé de terreur; on s'abandonne à une piété douce, on pleure; le théâtre entier pleure; je n'ai jamais vu plus d'attendrissement devant une catastrophe dramatique, et il n'y a pas de sang, de poignard, de poison, de cris d'agonie. Ce sont des scènes simples et pathétiques que l'orchestre accompagne en pleurant, avec des notes créées pour Norma. C'est un mélancolique et déchirant *Dies iræ*, dont tous les accords brisent l'ame, mouillent les yeux, brûlent le visage d'émotion. Dans ce flot d'harmonie dolente, éclate par intervalle une plainte sublime qui tinte et meurt comme un son de glas, et mèle ses dernières vibrations au funèbre chœur des Druides. Une désolation calme et religieuse environne cette scène, comme un crêpe diaphane semé de quelques fleurs. Le pardon est à côté du crime, la grace à côté de la mort, le baume consolant à côté du désespoir. Ainsi s'éteint le drame; ainsi Norma tombe aux genoux du prêtre paternel, au milieu d'une plaintive atmosphère de deuil. Quand le rideau descend, tous les visages sont humides; on regarde avec tristesse l'orchestre muet; on écoute encore les chants expirés; l'ame est tant émue que les mains oublient d'applaudir.

Quel souvenir de rêve le lendemain, lorsque, appuyé sur le balcon du *Sully*, on aperçoit les côtes de France, la tête toute pleine encore des lamentations de *la Norma*!

MÉRY.

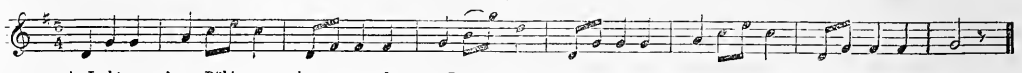
SUR LE CHANT POPULAIRE

DANS LE WURTEMBERG, LE TYROL ET LA SUISSE.

Si l'on admet que la musique populaire, considérée *en général*, est comme le fruit ou l'expression de la vie innocente et paisible d'une réunion d'hommes dont les mœurs ont encore le type de la simplicité primitive, on est amené à reconnaître que les *chants* populaires sont *essentiellement* le langage ou l'expression toute spontanée des sensations intimes du peuple et des impressions qu'il reçoit des objets et des phénomènes extérieurs. Aussi l'art et tout empire des règles conventionnelles sont-ils exclus du chant populaire; ou bien, si l'art veut en approcher, il faut qu'il s'identifie si complétement avec la nature que, non-seulement il ne lui enlève rien d'essentiel de son énergie et de sa fraîcheur, mais encore qu'il puisse être pris pour la nature elle-même; il faut qu'il ne fasse qu'embellir les chants d'une manière simple et tout appropriée au caractère de ce genre de musique.

On ne trouve plus d'airs du peuple tels que nous venons de les décrire en peu de mots, que là où les mœurs se sont jusqu'à présent le moins écartées de leur innocence primitive; que là où elles n'ont été ni exposées à l'influence de la mode et d'un faux goût pour les arts, ni corrompues par les effets désastreux que les guerres et d'autres circonstances ont, dans ces derniers temps, produits sur la moralité des peuples.

Dès lors, c'est particulièrement dans le Tyrol bavarois, dans quelques provinces de l'Autriche, dans la Souabe et dans la Suisse que l'on retrouve seulement encore de véritables chants populaires d'un caractère pur et naïf. Une description de ce genre de musique, non appuyée d'exemples, serait dépourvue d'intérêt et de mérite : nous croyons donc, afin d'arriver aussi à notre but par la voie la plus courte, devoir citer des airs populaires encore existans, en les accompagnant, autant qu'il est en nous, de remarques explicatives propres à faire comprendre et apprécier nos opinions.



NOTA. Nous ne communiquons à nos lecteurs que quelques-uns des couplets de chaque chanson, dans l'espoir qu'ils suffiront pour leur donner une idée exacte de cette poésie et de cette musique vraiment originales. Les paroles du numéro qui précède disent à peu près :

N° 1. Je suis un garçon réjoui; j'aime la musique et la danse; aussi toutes les jeunes filles me veulent du bien.

N° 2. J'ai une maîtresse gentille; elle porte une robe verte et légère : n'est-il pas vrai, mes amis, qu'elle est charmante ?

N° 3. A une jolie fille, il faut un amant alerte; autrement, on la lui soufflera.

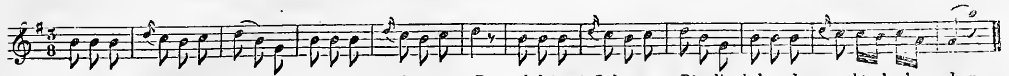


Traduction :

Je viens de la forêt où brille le soleil; mais mon amie me paraît encore plus belle que tout ce que j'ai vu;

Je la préfère à tous les biens de la terre, et même à mes plus chers parens.

On est agréablement bercé par ces deux mélodies, tout-à-fait composées dans l'ancien esprit des airs tyroliens, et sans égard au rhythme des paroles. Elles conviennent parfaitement à des êtres gais et simples, que l'on ne rencontre que dans les lieux où le soucis des mille besoins d'une vie plus recherchée n'absorbe pas la pensée et ne trouble pas l'existence de l'homme. Quant à l'air suivant, il offre, ce nous semble, malgré son cachet d'originalité, la preuve que déjà la musique a pénétré comme *art* dans les pays dont il est question, et qu'elle y exerce ainsi une influence que l'on ne saurait méconnaître. Quelque naturelle et quelque caractéristique que soit l'expression de ce troisième morceau, notamment la fin, le genre de cette nouvelle mélodie nous paraît d'autant plus difficile à justifier que les paroles qui s'y appliquent respirent la sérénité, la confiance et le courage, et qu'on n'y rencontre pas ce mouvement de danse qui rend ordinairement si attrayantes les véritables mélodies tyroliennes. Toutefois, cet air est encore si intéressant, qu'il mérite également d'être cité.



1. Bin i nei leb tag nôt trauri g'west allweil a lustiga Bua hab i mei Lebtag gnua Diendle ghabt u das recht schon's dazu.
2. Wann i auf'n Sinda auf'n Kirtag geh, sez i halt auf mein grün Hut neme dum Buaha and Banderle drauf dass als fukka zua thuat.
3. Wann i mein Menscha beisamma hab, stoll i mirs her nach der Zeil, setz i mei Hüadl auf de Seit und tanz mit a jede à Weil.
4 Hab i mei Lebtag kcan Guat not toan. habs joa noa not im Sinn sicht mas mei Muada an Federn an was i für a Vogerl halt bin!

Traduction :

N° 1. Moi, qui suis l'enfant de la folie, jamais je n'ai connu l'ennui; je n'ai fait qu'aimer dans ma vie, et toujours les plus jolies filles.

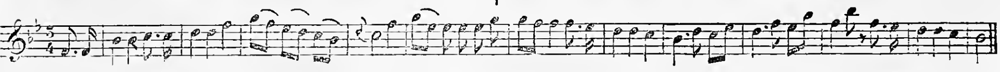
N° 2. Les jours où je vais m'amuser, je prends le fin chapeau vert, et je vais à la quête des fleurs et des amours.

N° 3. Quand j'arrive à la danse, je réunis toutes celles qui me plaisent et les range en ligne; puis je mets mon chapeau de travers, et danse avec c' acune d'elles.

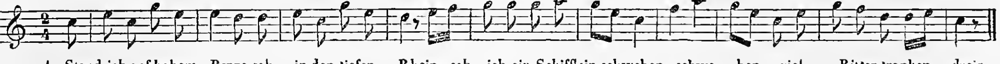
N° 4. Ah! je ne veux pas que ça finisse; je veux toujours m'amuser, et quand même les années me feront grisonner, je n'en serai pas moins un luron.

Airs souabes ou wirtembergeois.

Un caractère tout opposé à celui des airs tyroliens se fait remarquer dans les airs souabes ou wirtembergeois. On voit aisément que le peuple qui les chante est d'un naturel plus sérieux que les vifs habitans du Tyrol. Ces airs respirent un sentiment plus intime et plus profond : l'amour s'y exprime en accens plus mélancoliques et plus tendrement passionnés, en même temps que l'on y trouve quelque chose de plaintif et de fier à la fois. Et cependant, ces airs offrent également au plus haut degré l'expression de la naïveté la plus parfaite et la plus gracieuse. Ces élans d'une imagination à la fois tendre, rêveuse et passionnée, nous semblent se manifester particulièrement dans les figures *mélismatiques* si soutenues qui se rencontrent dans ces mélodies. Mais qu'est-il besoin de paroles, alors que les tons parlent avec tant de charme au cœur de tous les amis de l'art! — Voici les airs wirtembergeois qui, soit par leur ancienneté, soit par leur expression et leur mérite intrinsèque, nous ont paru le plus dignes de l'attention des connaisseurs.



1. Keine Rose keine Nelke kann blü-hen so schon als wenn zwei verliebte Herzen beieinander thun ste- . . . . . hn bei einander thun stehn
2. Keine Kohle kein Feuer kann brennen so heiss als heimliche stille Liebe die niemand nicht weis . . . . . s, die niemand nicht weiss.
3. Setz du mir ein Spiegel ins's Herze hinein dass du kannst darinnen sehen wie so treu ich es mein . . . . . wie so treu ich es mein.



1 S'and ich auf hohem Berge sah in den tiefen Rhein, sah ich ein Schifflein schweben schwe- ben viel Ritter tranken drein.

Traduction :

N° 1. Aucune rose, aucun œillet ne s'épanouit d'une manière plus *radieuse* que deux cœurs qui s'aiment tendrement.

N° 2. Aucun feu n'est aussi ardent qu'un amour mystérieux. Descends dans mon cœur, et tu verras comme il t'est fidèle.

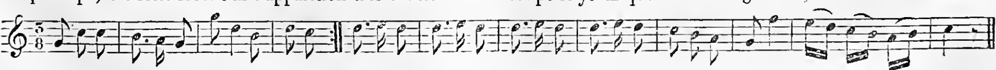
Traduction :

J'étais sur une haute montagne à contempler le Rhin majestueux. Je vis une barque légère voguant sur ses ondes, et portant de fiers chevaliers qui buvaient, etc., ete.

Airs suisses.

Anciennement, la Suisse avait aussi ses chants populaires; mais on n'y en trouve presque plus, depuis que la musique y a pénétré comme *art*, d'abord par l'introduction du chant d'église à 4 parties, qui, à la vérité, y est parvenu à un haut degré de perfection; ensuite, par l'organisation des fêtes musicales de la Suisse. Dans le principe, ces fêtes furent une apparition très-satisfaisante dans le domaine de l'art; mais, d'après les modifications qu'elles ont subies, elles sont aujourd'hui plutôt un sujet de mécontentement pour le vrai connaisseur.

Depuis, disions-nous, que la musique a pénétré en Suisse comme *art*; depuis, ajouterons-nous, que la Suisse n'est plus l'antique Helvétie, elle ne possède guère plus, nous le répétons, des airs populaires qui lui appartiennent en propre. Tous ceux que l'on y entend chanter sont plus ou moins défigurés par l'effet d'une influence extérieure et étrangère; et quel que soit le mérite des paroles écrites par *Zschokke*, pour ces chants considérés comme musique nationale, ils ne doivent pas occuper ici une grande place sous le rapport musical. Toutefois, nous allons insérer au moins un des chants populaires modernes de la Suisse, qui se distingue parmi beaucoup d'autres, non-seulement par un caractère de naïveté et de gaîté, plein de charme, mais encore par sa coupe rhythmique et tout originale.



1. Wo a kleins Hausle is, is a kleins Gütle; wo so viel Buaba sind, Madle sind, Buaba sind, da ist es herlich, da ist es schon.

Traduction :

Là où il y a une chaumière, il y a un petit jardin, et, dans ce petit jardin, les garçons et les jeunes filles trouvent le bonheur (1).

TROISIÈME CONCERT DU CONSERVATOIRE.

Cette séance, contre l'ordinaire, a été assez froide. La symphonie de Haydn, placée en tête du programme, a paru admirable de facture beaucoup plus que d'expression, et malgré les applaudissemens qui ont salué l'*andante* a plusieurs reprises, l'effet général produit par cette composition ne ressemble en rien a l'émotion profonde, aux transports réels qu'excite toujours Beethoven. Nous ne nous contentons plus aujourd'hui de *musique seulement*, nous cherchons dans toute production de quelque étendue, une pensée poétique, un sentiment plus ou moins dramatique, que l'art musical colore à sa manière, et dont il double la puissance. Malheureusement, il faut bien le reconnaître, il n'y a rien de pareil dans l'œuvre de l'illustre auteur de la création. Sa symphonie ne consiste qu'en un tissu ingénieux de douces mélodies *un peu gaies*, *un peu tristes*, *un peu lentes* ou *un peu animées*, ne s'échauffant jamais jusqu'à la passsion et dont le calme ne s'élève jamais non plus jusqu'à la contemplation où la rêverie. Ce *mezzo termine* continuel peut satisfaire encore certaines organisations, mais franchement, nous avons la conviction qu'elles sont en très-petit nombre.

De toutes les symphonies de Beethoven, la 8e *en fa* est peut-être celle qui est la moins connue à Paris. La forme en est moins grande, la couleur moins sévère, mais quelle vie est répandue dans toute cette instrumentation! Quels tons chauds et mordans! Quels saisissans contrastes! A part le menuet, dont le mouvement et la coupe sont les mêmes que ceux des menuets de Haydn, et different conséquemment beaucoup des *scherzo* étincelans que Beethoven a jetés dans ses autres symphonies, tout le reste est ravissant de grace, de vivacité et d'originalité. L'*andante scherzando*, où les violons sont accompagnés d'une façon si piquante par les instrumens à vent, serait un des chefs d'œuvre de son auteur, si la fin n'en était aussi écourtée; en outre, les deux dernières mesures se composent de la plus usée des formules harmoniques, celle de la cadence italienne, dont Beethoven s'était gardé de faire usage jusqu'alors, et qu'on ne trouve qu'avec un étonnement profond à la fin d'une conception si poetique et si neuve.

Mme Duflot a chanté avec beaucoup de talent un air de *Semiramide*; la voix de cette jeune personne est pure, elle ne manque ni de justesse ni de flexibilité; mais son exécution, pâle et sans chaleur, fait supposer chez elle peu de sensibilité musicale. C'est dommage; ce contralto limpide, et si bien assoupli par l'étude, aurait pu devenir d'un grand prix, sinon par le théâtre au moins pour les concerts.

Le solo de violon de M. Battu a valu à cet artiste les applaudissemens que le public ne refuse jamais à une exécution facile et brillante.

Le *Gloria* de Beethoven, qui terminait le concert, est un grand et beau morceau jusq'à l'*amen*; mais alors commence une de ces vocalisations fuguées auxquelles nous avouons ne trouver aucun intérêt musical, et qui nous paraîssent en opposition évidente avec le sentiment d'espoir religieux et de saint recueillement qu'exprime cette parole mystique.

(1) L'auteur de cet article a assisté, à Neufchâtel, à l'une de ces fêtes, sur le programme de laquelle figuraient: l'ouverture de *Turco in Italia*, un air d'*Otello*, un duo de *Paccini*, un *Caprice* pour le violoncelle, un air du *Billet de Loterie*, un duo Bouffe du *Barbier de Séville*.......

Revue critique.

SYMPHONIE HÉROÏQUE, tableau militaire accompagné de chœurs, par J. Daussoigne-Méhul.

Le premier titre de cet œuvre pourrait aisément faire supposer que le compositeur, en écrivant sa symphonie, s'est rappelé le chef-d'œuvre de Beethoven connu sous le même nom et qu'il a voulu établir un point de comparaison entre les deux créations. S'il en eût été ainsi, c'eût été, de la part de l'auteur, se mettre dans une position difficile, sinon insoutenable; aussi n'est-ce pas là son but, puisque, par son second titre, qui n'est, suivant l'usage que l'explication du premier, il intitule son œuvre « Tableau militaire » seule dénomination qui puisse véritablement lui convenir, car, à vrai-dire, et suivant le sens attaché communément au nom de symphonie, la présente production est loin de s'élever à la hauteur des créations de ce genre; en consignant ici ces remarques, nous ne voulons pas en faire le texte d'une amère critique, notre intention étant bien plutôt de fixer le point de vue d'après lequel on doit considérer l'œuvre en question, car c'est là, suivant nous, la base fondamentale de toute critique saine et judicieuse.

Voici donc de quoi se compose cette œuvre dans son ensemble : un andante dans lequel quatre violoncelles exécutent alternativement avec les instrumens à vents un cantabile fort bien écrit et rempli d'expression, qui, accompagné par le reste de l'orchestre, au moyen de passages pleins de vigueur et d'un rythme bien décidé, conduit à un allegro (page 7 de la partition) dans lequel le compositeur a sû ménager les plus heureux effets par un savant emploi de tous les instrumens; ce morceau très-court, mais d'un grand effet, est terminé par la parisienne, qui amène à un chœur allégro vivace sur ces paroles:

Vive la Liberté,
En avant marchons,
Du courage,
Défendons notre cité,
Plus de crainte, d'esclavage,
Repélons avec fierté,
Vive la Liberté!

et ce chœur, sans briller par une grande originalité ou par un chant bien remarquable, ne laisse pas cependant de présenter de l'intérêt par suite de la couleur chevaleresque dont il est empreint; vient ensuite une prière en chœur interrompue de temps à autre par de courtes phrases exécutées par les instrumens et à laquelle on doit de grands éloges tant pour sa conception première, que pour la manière dont elle est facturée. Il est seulement à regretter que le compositeur se soit arrêté si court; car l'expression des sentimens religieux, calmes et gracieux paraît

être ce qui convient principalement aux ressources de son imagination. Ce chœur est maintenant suivi d'un autre, écrit sur ces paroles :

Partons sainte patrie,
Mère chérie,
Réjouis-toi,
Ton maître, c'est ta loi.

Ce chœur est aussi d'un fort bon effet; sa conception est des plus heureuses, et, exécuté avec la fraîcheur et l'entraînement convenables, il ne peut manquer de produire sur la foule une certaine impression. Quel que soit notre regret de signaler dans toute cette œuvre une absence totale du contrepoint et de la fugue, nous devons avouer, cependant, que le compositeur est tout à la fois un homme de talent et un musicien consommé, qui rappelle honorablement le nom du plus grand compositeur dont puisse s'honorer la France.

I. Variations brillantes et concertantes pour piano et violon, sur une romance de l'auteur, par J. Ghys. Op. 14.

II. Andante avec des variations faciles et concertantes pour violon et piano, sur une cavatine de Pacini, par le même. Op. 16.

III. Thême original et variations, précédés d'un adagio pour le violon, avec accompagnement de quatuor ou de piano, par le même. Op. 10.

IV. L'orage parisien, pour violon, dédié à Sa Majesté Louis-Philippe, par le même.

V. Trois grandes études pour le violon, deux dans le style classique et une dans le goût moderne, par le même. Op. 22.

Nous rassemblons ici cinq ouvrages du même auteur, dont les trois premiers ont une grande analogie de forme. Des airs variés, genre de productions si goûté par les dilettanti, voilà ce que M. Ghys nous offre pour le violon seul et pour violon et piano. Dans tous ces numéros nous retrouvons de brillantes qualités dont les solos modernes nous laissent trop souvent regretter l'absence, surtout pour ce qui a rapport au naturel dans le chant et dans les traits. Toutes ces compositions, à l'exception du n° 2, sont brillantes et d'une difficulté suffisante pour fournir à l'artiste une occasion favorable de déployer son habileté d'exécution, et, cependant, l'auteur a eu soin de ne les point surcharger de toutes ces petites coquetteries de pizzicati et de sons harmoniques qui, employées à de rares intervalles, peuvent bien parfois produire quelque effet, mais qui du reste, sont presque toujours contraires à la nature de l'instrument. Il n'est donné qu'à l'inimitable Paganini de savoir user de ces ressources et de les faire rentrer dans le domaine de l'art; employées par tout autre, elles ne sont plus qu'une froide imitation et un vain charlatanisme. Rode, Spohr et Mayseder ont, dans toutes leurs œuvres, dédaigné d'introduire ces puérils badinages. Le violon, par sa nature, demande, avant tout, du chant, puis de la difficulté, et cette dernière peut très-bien se passer du secours des pizzicati et des sons harmoniques. Les compositions de M. Ghys sont des plus satisfaisantes sous ce rapport; et ce que leur exécution exige, avant tout, c'est une puissante vigueur de son, ainsi qu'une grande agilité dans l'archet. Nous n'avons jamais entendu M. Ghys, mais les morceaux que nous avons sous les yeux nous mettent en droit de supposer que cet artiste apporte un soin tout particulier aux sons qu'il tire de son instrument et au style de l'exécution. En effet, ses chants ne sont jamais surchargés de broderies prétentieuses et ses traits sont exempts de trop grandes difficultés. En somme, cependant, nous devons dire que nous n'avons trouvé dans ces cinq morceaux que bien peu de choses nouvelles. Les traits les doubles cordes et les arpèges n'ont rien que d'ordinaire et les passages sur la quatrième corde ne se distinguent par aucune originalité. Nous remarquerons, en outre, que M. Ghys accumule un trop grand nombre d'indications dans ses œuvres, bien qu'assurément il destine ces dernières aux artistes qui n'ont pas besoin de tout ce supplément de texte. C'est ainsi par exemple que, dans le N° 1, pour une introduction de quatre lignes, nous lisons successivement: *molto espressivo*, *con abandono*, *con amore*, *calando*, *un poco accelerando*, *espressivo*, *tempo giusto e soave*, etc., etc. Certes, il faudrait plaindre l'artiste qui aurait besoin de tous ces préceptes, et à qui son propre talent ne suggérerait pas l'expression convenable. Quant aux élèves, les observations aussi multipliées ne peuvent servir qu'à les embrouiller et à les égarer par une inutile et pédantesque nomenclature. Les trois études sont très-convenablement écrites et la première nous plaît particulièrement parcequ'elle est chantante et d'une harmonie pure. Quant à ce qui est de l'orage parisien, nous citerons ce morceau comme une esquisse musicale qui peut produire un grand effet au moyen d'une exécution franche et animée, mais qui du reste, pourrait s'appeler l'orage polonais ou l'orage espagnol tout aussi bien que l'orage parisien. En résumé, les ouvrages de M. Ghys méritent une mention distinguée, et nous ne doutons pas que le jeu du compositeur ne leur prête un surcroit de charme.

NOUVELLES.

*** Demain lundi, la 1re représentation de *la Juive*. Tous ceux qui ont assisté à la répétition générale sont dans l'enthousiasme !!!

*** Aujourd'hui, au bénéfice de M. Ivanoff, dont la belle voix ne retentit pas assez souvent au Théâtre Italien : LA GAZZA LADRA. Presque toutes les places sont louées, et il y aura foule comme aux représentations ordinaires, et extraordinaires.

*** Le dernier bal de l'Opéra-Comique avait attiré beaucoup de monde. L'administration en promet un nouveau pour mardi prochain. Des divertissemens nouveaux rendront cette FÊTE DE NUIT très-brillante.

*** LA LÉTHARGIE, petit opéra en 1 acte, poème de M. Planard jeune, musique de M. Berton, ne sera représenté que dans les premiers jours du mois de mars, la pièce de MM. Adam et St-George, et l'opéra chinois de M. Auber passeront avant cette époque.

*** Le danseur Perrot donne en ce moment des représentations au grand théâtre de Bordeaux. Il a débuté par le rôle de *Figaro* du *carnaval de Venise*; il avait ajouté à la fin de ce bal-

let, le pas de trois de l'*Orgie*; il a dansé aussi dans un divertissement, dont le brillant pas de quatre de la *Tempête* formait l'élément principal; il était annoncé prochainement dans la *Sylphide*, et dans le même pas de la *Tempête*, qui a été redemandé. Un de ses admirateurs enthousiastes, véritable enfant de la Garonne, en parlant de son succès, s'écriait: « Il enlève le public au septième ciel, presque aussi haut que ses entrechats. »

*** Mlle Varin, transfuge de l'opéra, est engagée à Londres pour toute la saison. C'est le cas de répéter cette épigramme:

On juge à Paris les talens;
Mais on les paie en Angleterre.

La belle et gracieuse Mlle Duvernay est aussi sur le point de signer un engagement avec M. Laporte.

*** Boulard, qui doit quitter l'opéra-comique au mois de mai prochain, est engagé pour trois ans au théâtre de Rouen.

*** M. Lanza, que nous voyons avec regret quitter l'Opéra-Comique, donnera, avant son départ, un concert à l'Hôtel-de-Ville, le 6 mars. On y entendra MM. Boulanger, Rondonneau, Schunke, Ernest, Frion; mesdames Degli-Antoni, et Fortunata-Marinoni. Prix des billets : 5 fr.

*** Faut-il croire ce qu'un journal annonce, que Mlle Jenny Colon se lance dans l'opéra-comique, et qu'elle va chanter à Bruxelles le *Pré aux clercs* et plusieurs autres partitions du même ordre? Elle a, pour s'exciter, l'exemple de Mme Méric Lalande, qui à force d'études et de travail, s'est élancée du flonflon à la hauteur du grand air à roulades. Nous aimerions à compter pour l'art une conquête de plus sur le vaudeville.

*** Nos jeunes compositeurs, à défaut de poèmes écrits pour eux, s'emparent des premières pièces venues pour épancher cette surabondance de verve musicale qui les tourmentent. Le vaudeville, celui de tous les genres qui offre le plus d'analogie avec l'opéra-comique, devient leur point de mire. Faut-il s'en étonner, et ne suivent-ils pas en cela l'exemple que leur donnent les fameux Maestri de l'Italie? N'était-ce pas originairement un vaudeville de MM. Ancelot et Saintine que ce libretto du comte Pepoli, que Bellini popularise en ce moment sous le titre de: *I puritani*. On trouvera donc toute simple la nouvelle que nous annonçons à nos lecteurs: M. Hecquet, jeune homme qui donne des espérances, par la grace et la fraîcheur de ses mélodies musicales, après s'être exercé sur nos scènes secondaires, en composant des airs, des morceaux d'ensemble, en concurrence avec le flonflon habituel du terroir, a voulu enfin écrire une partition qui fut tout entière à lui; il a pris un vaudeville en 2 actes, joué tour à tour avec un égal succès au théâtre des Nouveautés et à celui de la rue de Chartres, *la Fiancée de la clyde*. Homme d'esprit, (car c'est l'un des auteurs de la jolie pièce de *Mme Duchâtelet*) il a rimé lui-même les vers dont il avait besoin. En un mot il a été son propre poète avant d'être musicien, et désespérant de franchir de sitôt les difficultés d'un début à nos grandes scènes lyriques, il a transporté son œuvre à Versailles, où elle doit être bientôt essayée. Nous espérons qu'un brillant succès récompensera cet exemple de courage, et aplanira au jeune artiste la route du théâtre de la Bourse.

*** La Haye, *le 2 février*.—*Anna Bolena* a produit le plus grand effet sur l'auditoire nombreux qui avait répondu, le 29 du mois dernier, à l'appel de Mme A. Masi, bénéficiaire pour cette représentation. Cette habile cantatrice, émule de Mme Pasta, a été parfaitement secondée par M. Auguste Nourrit.—Dans une soirée délicieuse chez Mme la comtesse de Rossi (Mlle Sontag), Mme A. Masi se fit d'abord entendre comme soprano, puis dans le duo de Tancredi: *Lascia mi*; ses belles cordes graves excitèrent un étonnement général. Enfin l'alliance des deux voix si pures, si bien accentuées de Mlle Sontag et de Mme Masi, porta l'enchantement des élus jusqu'à l'extase.—Hier, avant son départ pour Amsterdam, la divine *prima dona* a été invitée à se faire entendre chez la princesse Frédérick: elle y a reçu l'accueil le plus flatteur et, de plus, un magnifique bracelet comme gage de la satisfaction de la princesse.

(*Revue des théâtres.*)

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. N° 9.

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 1er MARS 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

BIOGRAPHIE.

FARINELLI.

Le spirituel mensonge historique que MM. Saint-Georges, Leuven et Deforges ont mis en scène sur le théâtre du Palais-Royal sous le nom de Farinelli, présente ce fameux *castrat* sous un jour si singulier qu'il ne sera pas sans intérêt de rechercher quelques détails de la vie de cet homme remarquable, l'un des musiciens les plus consommés, des plus habiles chanteurs du 18e siècle, ce que bien des gens ignorent, et qui jamais ne fut premier ministre en Espagne, ce que tout le monde croit.

Il existe une biographie italienne de Farinelli, écrite par le père Giovenale Sacchi, qui n'a pas été traduite en français; ce n'est pas là seulement que nous avons cherché nos documens. Burney, Hawkins, Metastase, Martinelli, Mancini, W. Coxe, etc., nous ont fourni bien des notes éparses; les faits rassemblés par nous avec quelque soin ne seront pas, nous l'espérons, sans intérêt pour nos lecteurs.

Farinelli, dont le nom véritable était Carlo Broschi, naquit à Andria le 24 janvier 1705. Il était fils de *Salvatore Brosco* et de *Caterina Barese*, Napolitains. S'il faut en croire son révérend biographe, qui affirme avoir eu entre les mains les preuves de noblesse fournies lorsque ce chanteur fut fait chevalier de l'ordre de Calatrava, il résulterait de ces parchemins que ce ne fut pas à une infâme spéculation de sa famille que Farinelli dut sa magnifique voix de *soprano*, la plus extraordinaire peut-être que jamais on ait entendue, mais bien à une blessure grave qu'il se fit dans son enfance en tombant de cheval, et que le chirurgien ne jugea guérissable qu'au moyen de la *castratura*.

Son père fut son premier maître. Après avoir appris sous sa direction les premiers élémens de la musique, il fut mis entre les mains du plus célèbre professeur de chant de toute l'Italie, de *Niccolo Porpora*, dont les autres élèves *Cafarelli*, *Hubert il Porporino*, *Salimbeni*, la *Minghotti*, la *Gabrieli* et la *Molteni*, ont tous été des chanteurs *di prima sfera*.

Il y avait alors à Naples trois frères du nom de *Farina*, grands amateurs de musique, chez lesquels Porpora se plaisait à conduire son élève de prédilection. C'est du salon de ces dilettanti que commença à se répandre la réputation naissante du jeune chanteur, et que, du nom de ses patrons, il fut appelé *Farinelli*. A l'âge de quinze ans il se fit entendre pour la première fois en public dans l'*Angelica e Medoro* de *Metastasio*, le premier opéra que cet illustre poète, qui n'avait alors que 18 ans, ait fait représenter. La singularité de ce double début fit naître entre Metastase et Farinelli une vive amitié qui dura autant que leur vie; et bien longues années après, Metastase, devenu *poeta cesareo*, envoyant au *cavaliere* Carlo Broschi, favori du roi d'Espagne, son

diame de *Niteti*, se plaisait à lui rappeler ce souvenir dans un sonnet où se lisent ces vers :

Appresero gemelli a sciorre il volo
La tua voce in Parnasso, e il mio pensiero.

Lorsqu'il parut à Rome, en 1722, Farinelli, âgé seulement de 17 ans, jouissait déjà de la réputation d'un musicien consommé et d'un chanteur hors de ligne. A cette époque il n'était point permis aux femmes de paraître sur les théâtres romains; les cardinaux en étaient bien, comme aujourd'hui, les patrons officiels, mais ils ne toléraient sur la scène chantante que des *prime donne* masculines. C'est dans cet emploi que débuta le jeune *Broschi;* son succès fut si grand, qu'après sa première représentation, le public attendit en masse sa sortie du théâtre, et l'accompagna jusqu'à son logis au bruit des *evviva* et des acclamations. C'est à Rome, et cette même année, qu'il vainquit en champ clos, un fameux joueur de trompette, le Dufrène d'alors. Farinelli possédait l'art de gouverner sa respiration à un degré de perfection incroyable; ses poumons étaient d'une capacité extraordinaire, aussi pouvait-il chanter avec facilité et sans fatigue des traits inabordables à tout autre. Dans un air avec accompagnement de trompette qu'il chantait chaque soir, l'instrumentiste et lui s'amusaient à filer et soutenir une note aussi long-temps que possible. Ce n'était d'abord qu'une plaisanterie entre deux artistes amis; mais le public prit part à cette lutte; les dilettanti se divisèrent en deux camps, qui pour la trompette, qui pour le *soprano ;* un défit fut sérieusement lancé, et rendez-vous pris pour vider la querelle. Au jour fixé grande fut l'affluence et les paris nombreux. Deux sons et deux trilles filés et battus à la tierce, jusqu'à complète extinction de souffle; telles étaient les conditions du combat. Les champions, confians dans leur force et leur habileté, se mettent en présence, l'un dans l'orchestre, l'autre sur le théâtre. tous deux préparant leurs armes, remplissent la vaste capacité de leurs poumons de la plus grande masse d'air qu'il leur est possible, et la lutte commence. Les deux sons simultanément attaqués avec une précision, une justesse et une délicatesse admirables, sont d'abord tellement doux qu'à peine une oreille exercée a pu les apprécier; un *rinforzando* savamment modifié les conduit jusqu'au *fortissimo* le plus éclatant, d'où un habile *smorzando* les ramène à leur point de départ ; puis commence le double trille battu avec une égalité presque mathématique, aux martellemens d'abord modérés mais fermes, grenus, perlés, qui s'accroissent jusqu'à la plus extrême vitesse et se prolongent d'une façon vraiment effrayante. Les auditeurs oppressés et hâletans attendent dans la plus vive anxiété la fin de ce prodigieux duel.... Mais le malheureux trompette a épuisé ses forces; d'incroyables efforts ont tendu ses muscles et gonflé son visage; il est devenu rouge à faire honte à la robe du *cardinal impresario* ; il s'arrête essoufflé, n'en pouvant plus, et ne peut se croire vaincu, lorsque levant les yeux sur Farinelli qu'il supposait dans le même état, il le voit souriant et sûr de son triomphe poursuivre et achever son interminable trille, qu'il a l'audace de faire suivre d'une prodigieuse quantité de *passaggi* et de *volate.* Farinelli ne s'arrête que devant un tonnerre d'acclamations et d'applaudissemens de tous les spectateurs.

Toutes les villes d'Italie voulurent entendre successivement ce chanteur merveilleux et se le disputèrent pendant douze ans en l'accablant d'applaudissemens, de couronnes et de richesses. De 1722 à 1734, il fut engagé successivement aux théâtres de Naples, de Rome, de Venise, de Bologne, de Ferrare, de Plaisance, de Parme, de Lucques, de Milan, de Turin, etc. Il fut redemandé trois fois à Vienne, six fois à Rome, et sept fois à Venise. En 1727, il fut engagé pour chanter à Bologne, avec Bernacchi, que son habileté avait fait surnommer le *roi des chanteurs*, bien que sa voix ne fût pas belle. Tout confiant en ses forces, Farinelli voulut rivaliser avec Bernacchi ainsi qu'il l'avait si heureusement fait avec le trompette de Rome. Bernacchi, sans s'émouvoir, laissa son imprudent émule s'enivrer des applaudissemens prodigués par le public à ce prodige d'exécution, et reprenant sa phrase musicale sans en affaiblir une seule difficulté, il la répéta avec tout le fini, toute la perfection d'un maître achevé. Farinelli reconnut son infériorité, demanda des conseils à Bernacchi le fondateur de l'école de Bologne, et sut mettre à profit les leçons qu'il en reçut; sa méthode s'améliora en se modifiant; pourtant ce n'était encore qu'un virtuose extraordinaire, et, pour parler comme les Italiens il ne savait pas *chanter au cœur :* ce fut un empereur qui le lui apprit. Ainsi que nous l'avons dit, Farinelli fut trois fois à Vienne. Il était attiré par l'empereur Charles VI, grand amateur de musique et virtuose lui-même. Un jour que sa majesté impériale accompagnait Farinelli au clavecin, elle lui adressa ces paroles : « Farinelli, votre chant n'est pas » celui d'un homme, c'est le chant d'un géant, votre » voix est plus étendue plus souple et plus agile que celle » de tout autre chanteur, les hardiesses de votre exécution » ravissent vos auditeurs d'étonnement et d'admiration ; » mais vous ne savez pas émouvoir, et cela vous serait fa- » cile, si, moins prodigue des dons de la nature et de l'art, » vous vouliez être plus simple, si vous vouliez vous » adresser au cœur. » Farinelli, devenu vieux, racontant cette anecdote au docteur Burney qui était allé le

visiter dans sa retraite près de Bologne, disait que cet avis lui avait été plus utile que les préceptes de ses maîtres et l'exemple de ses rivaux. Le bon vieillard s'exagérait peut-être l'importance de ce conseil qu'il eût d'ailleurs tout aussi efficacement reçu de l'expérience; il n'en est pas moins vrai que ces paroles impériales influèrent de la manière la plus heureuse sur le talent du jeune *soprano*.

Farinelli fut appelé à Londres en 1734 avec son maître Porpora et son ami le peintre Amiconi. Porpora devait composer la musique de plusieurs opéras, et Amiconi peindre les décorations. C'était au plus fort des violentes animosités de la noblesse anglaise contre Haendel. On voulait alors faire tomber à tout prix le théâtre dirigé par le maëstro allemand que les Anglais d'aujourd'hui adorent à l'égal d'un demi-dieu.

L'arrivée de Farinelli fut annoncée par les journaux, comme le serait l'événement politique de la plus haute importance. A peine débarqué, le roi voulut l'entendre, et le manda au palais de St-James. La princesse royale, depuis princesse d'Orange, tenait le clavecin. Il n'est pas étonnant qu'une princesse de sang royal se tînt honorée de servir d'accompagnateur au roi des chanteurs, mais de telles faveurs pour un simple artiste firent tourner la tête à toute l'aristocratie anglaise, qui devint folle de Farinelli. Ses appointemens ne s'élevaient qu'à quinze cents livres sterling; mais Hawkins assure que chacune des trois années de son engagement ce Virtuose ne gagna pas moins de cinq mille livres en comprenant dans cette somme les présens de tout genre qui pleuvaient chez lui. L'engouement pour Farinelli allait jusqu'à l'infatuation, les cadeaux jusqu'à la prodigalité. — Le peintre Hogarth ne put voir ces folies sans leur donner l'immortalité du ridicule. Il en a fait le sujet d'un épisode, dans la seconde planche de la vie d'un débauché (Rake's progress). Son héros libertin est placé au milieu d'un groupe formé par un brave, un jockey, un maître de danse, un maître d'armes, un jardinier, etc. — Hogarth a placé dans un coin un musicien assis devant un clavecin. Au dos de son fauteuil pend une bande de papier d'une longueur démesurée, comme la liste que déploie Leporello dans *Don Juan*; on y lit cette inscription: « Liste des riches présens » que le signor Farinelli, chanteur italien, a bien voulu » accepter de la noblesse et de la *gentry* anglaises pour » avoir joué *une* fois dans l'opéra d'Artaxerces. — Une » paire de boucles en diamans, une bague à diamans, une » bank-note enfermée dans une riche boîte d'or, une » tabatière d'or sur laquelle est gravée l'histoire d'Orphée » charmant les brutes... 100 liv.. 200 liv.. » Cette liste n'est point de l'invention du peintre. La noblesse faisait annoncer par les journaux ses cadeaux à Farinelli, et la tabatière renfermant une bank-note fait allusion à un don de ce genre du prince de Galles. Ce n'est pas tout; sur le plancher se voit un dessin représentant le *soprano* assis sur un piédestal; devant lui est un autel ou brûlent deux cœurs enflammés, tout autour une foule pressée tend les bras et présente des cadeaux, et devant l'autel une dame est à genoux offrant son cœur en disant ces mots: *one God, one Farinelli.* Une grande dame en effet éprise du chant, ou du chanteur, lui adressa une boîte avec ces mots, *il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli.*

A part cet empressement d'une noblesse fort peu musicalement organisée, le grand artiste se montra digne des succès extraordinaires qu'il obtint. Haendel, soutenu par la reine, fit des efforts désespérés pour soutenir son théâtre, mais avec trois artistes du premier ordre tels que Senesino, Carestini et la Cozzoni il ne put balancer la vogue du seul Farinelli; il fut contraint d'abandonner le théâtre Hay-Market; Porpora, son rival, reçut dans sa troupe le fameux contralto Senesimo, Carestini et la Cozzoni. Le père Sacchi rapporte a propos de la lutte des deux théâtres un fait bien surprenant s'il est exact. Les Italiens nomment *messa di voce* ce que nous appellons *filer un son* et regardent cette mise de voix comme un des plus beaux ornemens du chant. Aucun chanteur ne posséda une *messa di voce* supérieure à celle de Farinelli, et ce virtuose connaissait parfaitement tout l'effet qu'on peut produire avec les moyens les plus simples. *Un son filé*, tel fut le moyen dont il se servit pour attirer la foule à son théâtre. Farinelli plaça cette *messa di voce* sur la première note d'un air que son frère *Riccardo* avait écrit pour lui. Prenant une longue respiration, et, plaçant sa main droite sur sa poitrine, comme pour aider à l'action de ses poumons, il émit un son si frais et si pur, si longuement soutenu, si merveilleusement modifié, que les spectateurs en furent frappés d'admiration et de surprise, que ses compétiteurs, qui étaient venus pour l'entendre et le juger en perdirent courage. Il eut à peine fini que de frénétiques applaudissemens éclatèrent de toutes parts. Depuis ce moment la foule se porta aux représentations en tel nombre, que du mois d'octobre au mois de mai les *impresarii* payèrent un arriéré de 19 mille livres sterling. Puisse le directeur actuel du *King's Théâtre*, trouver une pareille *messa di voce* pour venir à son aide.

Farinelli fit un voyage à Paris en 1736. La seule trace écrite que nous en ayons pu découvrir, se trouve dans les réflexions de Riccobini sur les différens théâtres de l'Europe. Voici en quels termes il parle de Farinelli :

« Il vint à Paris en 1736, et après avoir chanté dans les » plus grandes maisons, où il était appellé et reçu avec » distinction, le roi lui fit l'honneur de l'entendre dans » la chambre de la reine, et de l'applaudir avec des » expressions qui étonnèrent toute la cour. Tous ceux » qui l'ont entendu l'ont admiré, et on convient que » l'Italie n'a jamais produit et ne produira peut-être ja- » mais un musicien si parfait. » — Riccoboni ajoute quelques notes sur le taux des appointemens des chanteurs de son temps (1738); elles ont assez d'intérêt pour les transcrire ici.— « Autrefois à Venise on ne donnait » aux habiles et fameux musiciens, pour chanter pendant » l'automne et le carnaval, que 100 écus romains. C'é- » tait une grande distinction, et la preuve d'un mérite » supérieur que d'accorder jusques à 120 écus qui valent » 600 livres de France. Mais depuis 30 ans on donne à » une belle voix plus de 1000 sequins d'or, qui font » 12,000 livres de France environ. La *Cuzzoni* et *Fa- » rinello* ont toujours été payés sur ce pied-là en Italie. »

Tous les littérateurs musiciens contemporains de Farinelli se sont plu à nous transmettre une appréciation des talens de cet artiste; nous pourrions extraire dans Burney, Hawkins, Martinelli, Metastase, son biographe Sacchi, etc. Nous préférons ce qu'en a écrit dans son excellent ouvrage sur le chant figuré, *Mancini*, chanteur et professeur lui-même, et comme Broschi, élève de Bernacchi.

« La voix de *Farinelli* était regardée comme une » merveille, parce qu'elle était tellement parfaite, forte » sonore et étendue, que de notre temps on n'en a pas » entendu une pareille. Il était outre cela doué d'un gé- » nie créateur qui lui inspirait des choses étonnantes » et si particulières que personne n'était en état de l'i- » miter. — L'art de conserver et de reprendre l'haleine » avec une telle adresse que personne ne s'en apercevait, » commença et finit avec lui. L'intonation la plus par- » faite, l'art de rendre la voix égale et de l'étendre, le » port de la voix, l'union, la légèreté, chantée au cœur » dans le genre gracieux ; un trille parfait et unique : » toutes ces qualités, *Farinelli* les possédait au même » degré; il n'est aucun genre de l'art qu'il n'exécutât » avec une perfection qui le rendit inimitable. Ses suc- » cès, qui commencèrent avec les premières années de sa » jeunesse, ne ralentirent pas son ardeur pour l'étude. Il » s'appliqua tellement, qu'il parvint à changer en grande » partie sa manière de chanter, et il entreprit cette tâ- » che lorsqu'il s'était déjà fait un grand nom et qu'il » jouissait d'une fortune brillante. »

En quittant l'Angleterre, Farinelli se rendit à Madrid ou pendant de longues années il jouit à un tel point de la faveur de deux rois, qu'on a prétendu qu'il était devenu premier ministre. P. R.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA JUIVE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe,

Musique de M. Halévy,

Décorations de MM. Feuchère, Filastre et Cambon.

(Première représentation.)

(Premier article.)

Commençons par le poëme; l'usage le veut ainsi en France. Au premier acte, le peuple de la ville de Constance est assemblé près du portail d'une église dans laquelle on entend chanter à grands chœurs le Te Deum.

... Sigismond arrive aux remparts de Constance
Pour ouvrir ce concile, où princes et prélats
Vont de la chrétienté terminer les débats,
Décerner la thiare, éteindre l'hérésie,
Et du fougueux Jean Hus juger le dogme impie!
Déjà ses partisans, ces Hussites fameux,
Sont tombés sous les coups d'un bras victorieux;
Et l'empereur au Ciel, aujourd'hui même,
Rend grace des exploits de ce héros qu'il aime.

Mais le peuple entend tout à coup un bruit de marteaux dans une maison voisine; il s'informe avec indignation de celui qui l'habite. C'est le Juif Éléazar, qui travaille ainsi malgré la sainteté d'un jour de fête. La porte de sa boutique est enfoncée et le malheureux fils d'Israël va être mis en pièce, quand le cardinal de Brogni, président du concile, sort de l'église et les prend sous sa protection. Cependant le grand prévôt de Constance, Ruggiero, interroge le juif; les réponses audacieuses et ironiques de celui-ci irritent Ruggiero, qui, appelant ses soldats, va livrer l'hérétique et sa fille aux fureurs de la multitude, quand un beau jeune homme, se jetant au devant de la troupe furieuse, fait un geste et chacun s'éloigne en s'inclinant devant l'inconnu avec toutes les marques du plus profond respect.

Le peuple, oubliant sa fureur avec autant de facilité qu'il y avait cédé, se précipite sur les fontaines de vin dont la place est couverte; armés de brocs de toute dimension, les hommes s'enivrent, se battent, et nous voyons se déployer tout le luxe grossier d'une orgie populaire. Cette scène est interrompue par l'arrivée du cortége impérial: les cloches sonnent à toutes volées, l'orgue mugit dans l'église, les trompettes éclatent en fanfares stridentes, le peuple mêle à tant de bruits solennels sa joyeuse voix, et au milieu de ce tumulte, le plus magnifique cortége qu'on ait encore vu peut-être, défile majestueusement en faisant le tour du théâtre.

Ce sont d'abord : les sonneurs de trompe de l'empereur, les porte-bannières et les arbalètriers de la ville de Constance ; les maîtres des différens métiers et confréries; les échevins, les archers de l'empereur, puis les hommes d'armes, les hérauts, les sonneurs du cardinal, ses hallebardiers, ses bannières et

celles du saint siége; les membres du concile, leurs pages et leurs clercs; le cardinal à cheval, avec ses pages et ses gentilshommes; les hallebardiers, les hérauts d'armes de l'empereur, portant les bannières de l'empire; puis enfin l'empereur Sigismond, à cheval, précédé de ses pages, entouré de ses gentilshommes, de ses écuyers, et suivi des princes de l'empire.

Il est vraiment impossible de se faire une idée de la magnificence de cette scène; tout ce peuple bigarré, inondant ce vaste portique, ces compagnies de hallebardiers avec leurs cuirasses éblouissantes, ces princes de l'église couverts de pourpre et d'or, ces chevaux richement caparaçonnés, le cliquetis de toutes ces armures, tout cela étincelle et bruit à donner des vertiges.

Au second acte nous sommes dans la maison d'Éléazar. Il célèbre la pâque avec ses co-religionnaires; au nombre des convives se trouve le beau jeune homme dont l'intervention a sauvé les deux Juifs de la fureur du peuple dans l'acte précédent. Il ne mange pas le pain consacré, et le jette au contraire sous la table avec un geste d'horreur. Samuel, c'est ainsi qu'on le nomme dans la famille d'Éléazar, s'est fait aimer de Rachel, la belle Juive aux yeux noirs; mais elle le croit, ainsi que son père, attaché à la religion de Moïse. Grande est donc la surprise de Rachel en voyant son amant jeter le pain sacré; au moment où elle va lui demander l'explication d'une aussi étrange conduite, on frappe à la porte, *au nom de l'empereur*. Éléazar s'empresse de faire disparaître la table, et les convives et retenant Samuel près de lui, il va ouvrir. Mais quelle est l'anxiété du jeune homme en apercevant au milieu d'une suite assez nombreuse la princesse Eudoxie, sa propre femme! Car le beau Samuel qui se fait passer pour un *peintre*, habile à travailler *sur l'or et le vélin*, n'est autre que le prince Léopold. La tendre et fidèle Eudoxie ne croit pas encore son volage époux de retour de la dernière guerre, mais aujourd'hui même elle doit le revoir; en outre:

Elle veut que demain,
Aux yeux de l'empereur, dans un pompeux festin,
Un joyau soit offert au vainqueur des Hussites.

Et c'est pour acheter *ce joyau magnifique* qu'elle est venue visiter les ateliers du Juif. Le marché se conclut pendant que Léopold dévore dans un coin ses remords et sa honte. Dans la scène suivante, Léopold promet à Rachel de lui donner cette nuit même l'explication qu'elle désire, si elle veut lui accorder un rendez-vous à l'insu de son père; après quelques hésitations, la Juive consent. Son père rentre; ils chantent tous les trois la prière du soir et le Juif sort en emmenant Léopold. Rachel demeurée seule chante, comme toujours, la romance obligée en pareille circonstance: « il va venir, etc. » Il vient en effet, il s'explique, il demande grace, *il est chrétien....* Rachel s'indigne et lui reproche sa trahison; mais cédant bientôt aux larmes de son amant, elle lui pardonne, et consent même à quitter son vieux père, pour suivre Léopold (qu'elle croit toujours Samuel le peintre); quand Éléazar, qui se doutait sans doute de quelque intrigue de cette nature, ou que les agitations de la journée ont empêché de dormir, survient et arrête les deux fugitifs.

.... Si tu n'étais un enfant d'Israël,
Si je ne respectais en toi notre croyance,
Mon bras t'aurait déjà frappé d'un coup mortel.

« Frappe!.. (répond Léopold) je ne veux pas te ravir ta
» vengeance,
» Je suis chrétien. »

Le Juif tire son poignard, va s'élancer sur lui; mais Rachel se jetant au bras de son père lui arrache son arme, avoue tout et finit à force de promesses et de supplications par obtenir le consentement d'Éléazar à son mariage avec Samuel. Le Juif hésite, cela se conçoit, mais il cède enfin, et dit à sa fille;

« Que le Ciel en courroux
» Comme moi te pardonne !!.. et qu'il soit ton époux!
» . . . .
» A genoux, à genoux!... Prêtre de notre loi
» Que je reçoive ici tes sermens et sa foi. »

LÉOPOLD, retirant sa main.

» Jamais! jamais.

RACHEL.

Qu'oses-tu dire?

LÉOPOLD.

» Je ne puis.

RACHEL ET ÉLÉAZAR.

» Et pourquoi?

LÉOPOLD.

Je ne puis, laissez-moi;
» Et la terre, et le Ciel sont prêts à me proscrire!

RACHEL.

» Si tu m'aimes,... qu'importe?.. ici tu le disais.

ÉLÉAZAR.

» Et moi je l'ai prévu: trahison!... anathème!...
» Maudits soient les chrétiens et celui qui les aime.

LÉOPOLD, à Rachel.

» Ah! je t'aime plus que jamais,
» Mais cet hymen, vois-tu?... c'est un crime... un blasphème;
» Ne m'interroge pas... je dois fuir... je le dois...
» Adieu, Rachel, adieu pour la dernière fois!

ÉLÉAZAR.

» D'un chrétien sacrilége,
» Et que l'enfer protége,
» Je connais les projets;
» Désespoir! anathème!
» Et que Dieu, qu'il blasphème,
» Le maudisse à jamais!

RACHEL.

» De ce cœur sacrilége,
» Et que l'enfer protége,
» Quels sont donc les projets?
» Désespoir! anathème!
» J'en jure, par Dieu même;
» Je saurai ses secrets. »

Cette scène est incontestablement la plus belle de l'ouvrage; le poète avait donné au musicien une admirable situation, celui-ci l'a rendue sublime; qu'on y joigne encore l'exécution foudroyante de Nourrit, la pantomine terrible de Mlle Falcon, dont les yeux lancent des éclairs sauvages comme ceux du satan de Martinn, en poursuivant son lâche et perfide amant jusqu'au seuil de cette maison dont il a si indignement violé la sainte hospitalité, et l'on concevra que la salle entière se soit levée en poussant des cris d'enthousiasme.

Au troisième acte, Eudoxie est seule dans son appartement. Son majordome vient lui apprendre qu'une jeune fille, pauvre étrangère en assez piteux état, demande instamment la faveur de parler à la princesse. C'est Rachel. Elle a passée la nuit à la porte du palais où la veille elle a vu Léopold entrer en sortant de chez elle. Sans vouloir donner aucune explication de sa dé-

marche singulière, elle demande à la princesse de l'admettre jusqu'à demain seulement parmi ses nombreuses esclaves. La princesse étonnée lui accorde sa demande, et remet la jeune fille aux mains du majordome en la lui recommandant. Léopold survient; Eudoxie l'invite à la fête splendide par laquelle elle veut célébrer son retour.

La décoration changeant laisse voir le plus riche coup-d'œil. Ce sont de magnifiques jardins; plusieurs tables y sont dressées sous des dais éblouissans. Les princes de l'église et de l'empire viennent s'y asseoir; des hommes à cheval apportent les plats d'honneur; des pages offrent les vins et font le service de la table de l'empereur. On danse, on chante, on boit, mais au milieu de la foule deux yeux ardens sont fixés sur Léopold : ce sont ceux de Rachel qui reconnait son amant dans le prince, époux d'Eudoxie. Au même instant Éléazar arrive apportant à la princesse la chaîne d'or et de diamans qu'elle acheta la veille; le Juif, en la lui remettant, apperçoit également auprès d'elle l'infâme suborneur de sa fille qu'il a chassé de chez lui peu d'heures auparavant. Eudoxie prenant le joyau des mains d'Éléazar l'offre à Léopold en l'appelant *son époux*. Son époux! s'écrient ensemble Éléazar et Rachel, non cela ne peut être! C'est un lâche, un infâme qu'ils dénoncent à l'indignation générale. Rachel alors avoue qu'il eut commerce avec une maudite, une Juive, avec elle; et ce crime est puni de mort par la loi des chrétiens. Léopold consterné ne répond pas un mot; il est donc coupable aux yeux du concile. Brogni s'avance et étendant les mains vers Éléazar, Rachel et Léopold, il les confond tous les trois dans sa malédiction.

Au quatrième acte, Eudoxie vient trouver la malheureuse Juive; elle lui demande avec larmes de sauver Léopold. Rachel le peut, en déclarant au concile que l'accusation qu'elle a portée contre le prince était une calomnie. Après quelques accès de fureur qui font refuser à Rachel avec indignation la proposition de sa rivale, elle s'attendrit cependant, et promet de sauver le prince; car elle l'aime encore. A son tour le cardinal de Brogni fait comparaitre Éléazar pendant que le concile juge sa fille; il lui propose d'abjurer sa religion pour embrasser le christianisme. Le Juif répond par l'ironie et le mépris. Il veut au contraire, à ses derniers momens, tirer d'un chrétien une horrible vengeance; et ce chrétien, c'est le cardinal lui-même. Brogni jadis fut époux et père, avant de devenir ministre des autels. Sa femme et sa fille ont péri dans le sac de Rome, ou du moins il le croit. Éléazar le désabuse: « Un Juif, lui dit-il, avait sauvé ta fille, un Juif l'adopta, elle vit encore, ce Juif, je le connais. — Son nom! son nom! — Tu ne le sauras pas. » Ce n'est qu'à la fin du cinquième acte, que le juif, pressé de nouveau par le malheureux père de lui apprendre où est sa fille, s'écrie en montrant Rachel que les bourreaux précipitent dans une chaudière bouillante: « Ta fille! la voilà! » Et il s'élance vers le bucher pour y subir son sort, pendant que Brogni se débat au milieu du tumulte, en proie aux plus atroces convulsions qui puissent déchirer les entrailles d'un père. Et la toile tombe. La musique de ce vaste et bel opéra est sans aucun doute le chef-d'œuvre de M. Halévy. C'est beau sous plus d'un rapport; c'est beau de formes et de pensées, beau d'originalité et de naturel, beau d'expression scènique, beau de mélodie, d'harmonie et d'instrumentation. Le rhythme est la partie que M. Halévy nous semble avoir traitée avec le moins de prédilection; ce n'est pas à dire pour cela qu'on n'en rencontre pas plusieurs fort remarquables, dans les airs de danse surtout, mais nous voulons dire seulement que ce n'est pas du rythme que le musicien a tiré le plus grand nombre de ses magnifiques effets.

L'introduction qui remplace l'ouverture n'est pas un de ces morceaux à fracas par lequel certains compositeurs annoncent qu'ils vont *chanter le vainqueur des vainqueurs de la terre*;

» Qu'en sort-il bien souvent?
« Du vent. »

» Oh! que j'aime bien mieux cet auteur plein d'adresse
» Qui ne fait point d'abord de si haute promesse :
» Sa muse, en arrivant, ne met pas tout en feu,
» Et pour donner beaucoup, ne nous promet que peu. »

M. Halévy a suivi le précepte du poète classique; son introduction pleine de détails admirablement nuancés, attire l'attention par le peu d'efforts même qu'elle fait pour la captiver. La romance « loin de son amie » est à deux mouvemens; le second allegretto, d'une naïveté charmante, fait de ce morceau une bonne fortune pour les amateurs; sa popularité est assurée. Lafond l'a chantée à la seconde représentation avec beaucoup de charme et de délicatesse. Pour le chœur « du vin, du vin, » nous le trouvons magnifique d'un bout à l'autre; au moment ou le chœur syllabique des hommes se réunit au chant tenu de soprani, il produit un tel effet que la salle nous semblait devoir crouler d'applaudissemens; le public cependant n'a pas paru comprendre la beauté de ce contraste, ni la vigeur entraînante de toute cette scène. Certe dans quelques temps, l'auteur peut être sûr qu'il n'en sera plus ainsi. Il faut donner aux Français le temps de comprendre. Le morceau épisodique à huit voix soutenu par les instrumens de cuivre à piston, est également d'une belle couleur; le timbre mordant du ténor d'Alexis Dupont fait surtout ressortir avec le plus grand avantage les phrases principales. Tout cela est de main de maître. L'air que Levasseur a si largement chanté:

» Si la rigueur et la vengeance »

rappelle par son action, par sa majestueuse simplicité, les plus belles inspirations religieuses de Mozart dans la flûte enchantée. Mais c'est surtout au second acte, que le génie du musicien s'est montré grand et pathétique. Il n'y avait plus là ni chevaux, ni cuirassiers, ni cloches, ni canons, ni fontaines de vin, pour distraire l'auditoire; c'était de la passion et de la passion pure, sans aucun ornement superflu, qu'il s'agissait de montrer. Ici, il faut l'avouer, l'entraînement du public a été extraordinaire; je n'ai jamais vu à une première représentation de l'Opéra une universalité d'enthousiasme comme celle qu'a produit cet acte magnifique. La romance « il va venir » le duo si grandiose, si plein de mouvement « lorsqu'à toi je me suis donnée », et enfin le dernier trio, aujourd'ui célèbre : « où courez-vous ? » tout cela a paru de la plus haute poésie musicale. Disons aussi qu'il est rare de voir une exécution aussi extraordinaire que celle de Mlle Falcon et de Nourrit dans cet étonnant final. L'émotion communicative de ces deux voix vibrantes a été dans quelques instans si forte que plusieurs belles phrases ont disparu sous des applaudissemens que rien ne pouvait contenir. L'air d'Eudoxie qui ouvre le troisième acte a fourni à Mme Gras-Dorus, une occasion de déployer tout le luxe de sa belle voix et la pureté de sa méthode. Malheureusement, ce rôle est un de ceux qu'on n'apprécie guère, c'est comme la Dona Elvira de *Don Juan*, une femme abandonnée qui persiste dans son amour pour un mari qui la trompe; le public se passionne en général

fort peu pour de si légitimes mais si ennuyeuses douleurs, et c'est la cantatrice qui en souffre. Aussi est-il du devoir de la critique de réparer, autant que possible, une aussi fâcheuse injustice. Nous ne dirons rien aujourd'hui de cette partie assez importante de la partition qui s'exécute pendant la fête impériale. Là, comme au final du premier acte, comme pendant presque toute la durée du dernier, le luxe de la mise en scène est si étourdissant, le fracas du théâtre nuit si fort à la voix de l'orchestre et à celle des acteurs, ces myriades de danseuses, de comparses, de soldats, de cardinaux, de moines, de pénitens blancs, noirs et bleus, les ondulations de toute cette foule, le cliquetis de l'or et du fer, le bruissement des cottes de mailles, le trépignement des chevaux, les exclamations de surprise des loges et du parterre, tout cela détourne à tel point l'attention de la musique, lors même que la simple perception des sons musicaux ne devient pas impossible, qu'il faut lire avec soin ces pages de l'œuvre du compositeur ; chercher à les connaître en les entendant à l'Opéra est une déception véritable. Levasseur a été bien grand et bien beau dans la scène de l'anathème ; il a dit surtout admirablement ces quatre derniers vers :

» Et maudits sur la terre, ainsi que dans les cieux,
» Que leurs corps soient enfin, à leur heure dernière,
» Laissés sans sépulture ainsi que sans prière,
» Aux injures du Ciel qui s'est fermé pour eux. »

Les coups de tam-tam que le compositeur a placés entre chaque grande période de l'orchestre et avant l'entrée de la voix, sont d'un effet grandiose et terrible ; il est rare de voir ce bruit funèbre employé avec autant de bonheur. La force de ce récitatif obligé est vraiment extraordinaire ; elle est telle même, qu'elle nuit beaucoup au chœur suivant. L'imagination de l'auditeur, exaltée par les accens du prêtre, se figure qu'au moment où les cent voix qui couvrent la scène prendront part à l'action, éclatera un résultat musical, dont la réalisation est au-dessus de la puissance de l'art. Et voilà pourquoi ce chœur rempli de beautés du premier ordre ne produit pas une impression comparable à celle du récitatif précédent. Parmi les morceaux qui ont été les plus admirés, nous ne pouvons oublier l'air d'Éléazar au quatrième acte ; cette mélodie si désolée, si triste, si plaintive, le devient plus encore par le timbre mélancolique des deux cors anglais qui l'accompagnent. Nourrit en outre dit tout ce monologue avec une expression désespérante. Honneur à lui donc, pour avoir si bien interprété les auteurs ; mais honneur surtout à Mlle Falcon ; cette jeune personne, encore à l'âge où la haute tragédie n'est guère accessible aux artistes dramatiques, a montré, dans tous le cours de son rôle, qu'elle avait l'ame et l'intelligence d'une grande tragédienne ; sa voix incisive, pleine de pureté, de force et de douceur, quand il le faut, seconde à merveille chacune de ses inspirations ; ses gestes toujours rapides comme la pensée, dans l'emportement de la passion, n'ont jamais cependant rien laissé à désirer sous le rapport du naturel ou de la grace. Nous voyons déjà la route que son talent va suivre ; le moment est proche où parvenu à sa maturité il rendra possible à l'Opéra le drame lyrique, auquel, faute d'une cantatrice tragique, il avait fallu renoncer depuis long-temps.

L'exécution des chœurs a été fort satisfaisante ; on ne doit aussi que des éloges à celle de l'orchestre.

Pour la mise en scène, les décors et les costumes, évidemment on n'avait jusqu'à ce jour rien tenté qu'on puisse mettre en parallèle. Tout le moyen-âge est exhumé, avec cette fidélité, cette exactitude auxquelles M. Duponchel nous avait accoutumés, il est vrai, mais aussi avec une splendeur qui, en embellissant le moindre objet, rehausse infiniment le prix des savantes découvertes de l'artiste.

NOUVELLES.

*** Tel que nous l'avons prévu, le succès de la *Juive* de M. Halévy va crescendo. A la troisième représentation l'enthousiasme était tel, qu'après avoir vivement applaudi tous les morceaux on a rappelé Nourrit et Mlle Falcon.

*** Aujourd'hui concert du Conservatoire, fête musicale !

*** Le concert de M. Lanza, aura lieu le 6 mars, dans la salle de l'Hôtel-de-Ville.

*** On annonce à l'Opéra-Comique la prochaine reprise d'*Emma*, d'Auber.

*** La pièce de MM. de St-Georges, Leuven et Adolphe, Adam, qu'on répétait sous le nom de l'Espagnole, et qui paraît s'être débaptisée pour prendre un titre aristocratique, celui de la *Marquise*, retardée par une indisposition d'Inchindi, a été représentée hier à l'Opéra-Comique et a obtenu du succès ; nous en rendrons compte dans notre prochain numéro.

*** La *léthargie* va *sommeiller* pour quelque temps. Les auteurs, qui ont montré tant de fois qu'ils étaient gens de talent, ont prouvé cette fois-ci que le talent est toujours modeste. Ils veulent opérer dans leur ouvrage des changemens qui d'un succès probable fassent un succès infaillible.

*** Le succès de *Zémire et Azor* a remis l'Opéra-Comique en goût de son ancien répertoire. On parle d'un autre ouvrage de Grétry, qui serait remonté avec tout l'ensemble et le soin possibles, pour lutter contre les chaleurs de l'été prochain. Nous ne voulons point trahir le secret de la comédie ; mais si par hasard cet ouvrage était *Richard-Cœur-de-Lion*, et que le rôle de *Blondel* fût repris par Chollet, avec le reste de la distribution à l'avenant, la spéculation pourrait manquer d'être fructueuse. C'est aux œuvres de Méhul que l'administration devrait songer ! ses opéras immortels ne sont point assez connus.

*** Trois priviléges de théâtres additionnels viennent, dit-on, d'être accordés, l'un à M. de St-Esteben pour la réouverture de l'Odéon, l'autre à M. Ouy, pour celle du Panthéon, et le troisième enfin, à M. Nestor de Roqueplan pour l'exploitation d'une salle nouvelle sur l'emplacement de la Bastille. Y a-t-il dans tout cela quelque chose pour l'art musical ? nous l'ignorons encore. Mais si l'autorité n'a pas saisi au moins une de ces occasions pour élargir la carrière, si étroite actuellement, dans laquelle sont resserrés nos jeunes compositeurs, il n'y aura pas assez de reproches pour la coupable insouciance.

*** Au dernier concert de l'Athénée musical, qui a eu lieu le jeudi 19 février, M. Albert Sowinski, l'un de nos habiles pianistes a exécuté un nouveau concerto de sa composition avec accompagnement d'orchestre ; la manière précise et entraînante avec laquelle cet artiste a dit ce concerto lui a valu de nombreux applaudissemens. On a admiré également la fraîcheur des motifs ainsi que l'élégance de l'instrumentation.

*** M. Kalkbrenner fait ses préparatifs de départ. Il ira au mois de mars, par Stuttgart et Munich, à Vienne, pour y remporter sans aucun doute de nouveaux triomphes comme un des plus grands pianistes de l'époque.

*** Les trois premiers numéros des méthodes de chant et de piano par F. Stapel, viennent de paraître. Si d'un côté la méthode de piano se distingue par des vues élevées et dignes de l'art actuel, nous trouvons dans la méthode de chant la clarté la plus parfaite des principes, jointe à une méthode qui met cette étude à la portée de toutes les intelligences. Nous ne croyons pas pouvoir assez recommander cette entreprise, toute philantropique, par la modicité du prix.

MM. les souscripteurs recevront avec le présent numéro : *Réveries* pour le piano par F. Hiller.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'ÉVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 10.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 8 MARS 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, receveront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LES CIGNES CHANTENT EN MOURANT.

CHAPITRE I.

Un bouquet change de mains.

Ce soir là, c'était fête musicale chez le conseiller, et telle avait été la composition de ses derniers concerts que les amateurs de la ville ne s'étaient épargné ni soins, ni démarches pour se faire inviter à celui-ci, qui paraissait devoir surpasser tous les autres en magnificence. Heureux les petits neveux de quelque personnage haut placé dans l'aristocratie, heureux les cousins d'un musicien appelé à chanter dans le chœur, car ils ne manquaient pas à cette occasion de resserrer les liens distendus de la parenté et de se procurer ainsi une invitation qu'ils auraient payée avec leur sang. Jamais on n'avait vu pareil empressement. Dès neuf heures, tous les salons étaient remplis, toutes les places occupées, et cent lustres versaient une lumière éclatante sur les plus nobles têtes de l'Allemagne et les plus gracieuses. Depuis une heure la musique avait commencé. Depuis une heure les sons exhalés du clavier flottaient çà et là dans une chaude atmosphère de rayons et de parfums. On en était à ce moment, où la musique est seulement écoutée et comprise. Les ames sont pareilles à certaines fleurs qui s'ouvrent à l'aurore et se ferment le soir. La rosée harmonieuse n'a qu'un instant pour descendre en elles et les féconder.

Sur les dernières mesures d'un quatuor de Mozart, madame d'Eschenbach se leva, et s'approchant du jeune comte de Lowenstein qui jusque-là s'était tenu debout auprès de Lucinde Wolfram à laquelle il semblait rendre un hommage assidu.

—Wilhelm, dit-elle, à votre tour maintenant. Ces dames vous demandent la sonate d'Emmanuel Bach, que vous avez jouée au dernier concert du prince N.

— Excusez moi, madame, voilà deux mois que je n'ai posé les mains sur un clavier, et le morceau dont vous voulez bien me parler m'est complétement sorti de la mémoire. D'ailleurs, votre soirée est assez brillante pour se pouvoir passer de mes faibles talens; après les merveilles que nous venons d'entendre, toute musique doit sembler pâle et sans expression. Si vous le permettez, je m'abstiendrai ce soir.

—Ni ces dames, ni moi ne le permettons; il nous faut la sonate de Bach.

— Vraiment, ce soir je ne le puis.

— Ainsi donc vous me refusez.

— Vous savez mieux que moi, madame, combien, pour tout musicien qui respecte son art, c'est un devoir de ne jamais s'approcher d'un instrument avec indifférence. Quels sons peuvent tirer les doigts des touches d'un clavier, lorsque l'ame qui les dirige est occupée à d'autres musiques? L'homme en qui cette unité n'existe pas manque d'harmonie; il peut s'asseoir devant un piano et jouer une heure, certain de n'émouvoir personne; car c'est de

cette intelligence profonde entre l'ame et le corps, entre la pensée et la main qu'elle dirige, que résulte après tout l'inspiration chez l'artiste, et chez ceux qui l'écoutent l'entraînement. Ainsi donc, madame, j'espère que maintenant vous acceptez mes excuses, et me permettez de me tenir ce soir loin du clavier.

La baronne n'insista plus. Elle pria son jeune frère d'exécuter une fantaisie sur son violon, en attendant la divine cantatrice Cornelia, qui devait ne venir qu'à minuit, et la musique suspendue un instant, continua. Certes, il fallait toute l'abnégation et tout le dévouement dont Max, le frère de la baronne était capable pour oser commencer en ce moment des variations sur un motif de sa composition. Jamais musique ne fut moins écoutée. Dès que le bruit des refus du jeune comte se fut répandu dans le salon, chacun se mit à l'interpréter à sa manière.

En vérité, disait Madame de Meister à sa voisine, la marquise N..., je ne comprends plus rien à la conduite de Monsieur de Lowestein.

Voilà trois mois qu'il est impossible de rien obtenir de lui. On prétend que l'amour éveille toute les musiques de l'ame, et qu'il suffit d'être amoureux pour chanter jour et nuit; il paraît que la passion produit sur Wilhem un effet tout contraire. Depuis qu'il fréquente la maison des Wolfram, et qu'il doit épouser leur fille, nul ne l'a vu s'asseoir une seule fois devant un clavier.

—Roméo conserve son inspiration pour chanter au clair de lune, sous le balcon de Juliette, répondit la marquise en souriant.

Enfin, n'est-ce pas incroyable, un jeune homme qui l'an dernier ne vivait que pour son art, qui s'enfermait le jour avec Emmanuel Bach, et passait les nuits devant un livre de contrepoint, s'éprendre tout à coup de la fille la plus simple et la plus prosaïque, et descendre ainsi pour toujours de la sphère sonore qu'il habitait?

En effet, depuis que Wilhem aimait Lucinde, ses doigts semblaient avoir oublié les mystérieuses ressources du clavier; et qu'avait-il besoin de se les rappeler, aujourd'hui qu'il avait changé de nature, aujourd'hui qu'il avait cessé d'être le musicien enthousiaste et passionné qui traduit à la foule ses plus intimes sensations, pour devenir l'instrument inepte que la main fait sonner, aujourd'hui que son ame était elle-même un clavier où les regards célestes de Lucinde éveillaient d'harmonieuses vibrations? Pour Lucinde, douce et timide jeune fille, sortie à peine du couvent, et qui ne savait pas encore quelles profondes racines l'art avait d'abord jetées dans le cœur de Wilhem, c'était peut-être un bonheur de le voir renoncer à la musique, car elle savait déjà combien les talens sont dangereux pour un jeune homme, combien ils attirent à lui toutes les séductions. Et puis, son jeune époux n'ayant point de frivoles succès à trouver dans le monde, resterait le soir auprès de sa femme, et n'aurait plus le droit de lui reprocher de ne savoir ni chanter, ni jouer du piano, deux choses que ses parens avaient toujours négligé de lui faire apprendre. Ce soir là, Lucinde était heureuse des refus de Wilhem, et sa blanche figure en avait gardé l'expression calme et sereine d'une madone d'Albert-Durer.

En ce moment, le concerto de violon qui s'était prolongé pendant une heure, venait de se terminer sans que nul dans le salon eût interrompu sa causerie pour applaudir et témoigner au moins par là qu'il avait écouté. Le pauvre Max, épuisé de fatigue, se tenait près du clavier, ne sachant quelle contenance il devait prendre. Lucinde eut pitié de lui.

— Wilhem, dit-elle, vous devriez aller complimenter ce jeune homme et le remercier.

— Voulez-vous donc me voir plus embarrassé que lui? Je n'ai pas pris garde à ce qu'il a joué.

— N'importe, levez-vous, et vous trouverez bien toujours quelque parole gracieuse à lui dire.

— Dispensez-moi, je vous prie, de cette démarche qui serait remarquée et semblerait une raillerie inconvenante à ceux qui savent comme vous, combien j'ai fait peu d'attention à ce morceau.

— Il paraît que ce soir vous devez refuser tout ce que l'on vous demandera.

— Ce jeune homme vous intéresse donc bien vivement?

— On est injuste envers lui. Voilà bien comme on est dans le monde: on ne sait jamais partager les applaudissemens avec mesure; sur trois il faut toujours qu'il y en ait un de sacrifié. J'ignore qui va se faire entendre maintenant, mais quelle que soit la personne et le morceau qu'elle exécutera, je suis certaine du succès.

— Oui, pourvu qu'elle ait soin de ne pas faire comme votre protégé.

— Le motif qui revient à la fin m'a paru plein de charme et d'expression.

— Oui, mais il a joué faux.

— Vous venez de me dire que vous n'aviez pas écouté.

— Il s'est tenu constamment au-dessous du ton; sa main tremble en dirigeant l'archet, ses doigts manquent de souplesse et d'agilité. Je l'avoue en effet, le motif que vous citez est simple et gracieux, mais il faut en complimenter le véritable auteur et non pas celui qui l'a pris note pour note à la sonate en *mi* de Sébastien, et je voudrais pouvoir le jouer tout de suite pour vous en convaincre. Ne me parlez plus de ce jeune homme, c'est un

écolier, qu'il travaille. En vérité, on a le plus grand tort d'applaudir ainsi tout le monde, et de répéter cent fois au premier venu qu'il a du génie parcequ'il sait tirer des sons d'un instrument. Pour un qu'on encourage on en perd mille. Ne me parlez plus de ce jeune homme, c'est un écolier: il a joué faux, oui, faux.

— Silence donc, monsieur; Cornelia attend que vous ayez fini pour commencer.

En effet, la plus célèbre cantatrice de l'Allemagne venait d'entrer et de s'asseoir au piano. Wilhem seul ne s'était point aperçu de sa présence et continuait toujours à parler, lorsque ces mots prononcés derrière lui, d'une voix forte, l'arrêtèrent au milieu de son emportement. Il retourna la tête pour répondre.

Celui qui venait de l'interpeller était un homme de cinquante ans environ, pâle et chauve. Pour quiconque était initié quelque peu aux mystères de la phrénologie, il était facile de lire sur le front de cet homme des penchans prononcés pour les sciences occultes. Les veilles avaient creusé sa joue, et son corps, toujours incliné sur de vieux parchemins, avait fini par ne plus se redresser et garder tout-à-fait le pli de la science. C'était sans doute aux réchauds allumés la nuit pour assembler les contraires et combiner les forces de la nature, que ses petits yeux noirs avaient pris les rayons de flamme qui paraissaient creuser la place sur laquelle ils se fixaient, sa bouche le sourire amer qui l'habitait. L'étrangeté de son costume répondait merveilleusement à l'expression de sa face : il portait un habit de satin vert où tremblaient çà et là de larges boutons d'acier; sa veste et sa culotte étaient de même étoffe et de même couleur. Et pour ceux qui avaient déjà pu remarquer ses yeux de salamandre, cette parenté de costume avec le lézard, était une preuve manifeste de la nature souterraine de ce personnage mystérieux.

L'effet qu'il produisit sur Wilhem fut terrible et instantané: aux premiers regards qu'il laissa tomber sur lui ses yeux s'appesantirent, ses idées se troublèrent et bientôt il devint comme un homme qui rêve, et qui, en face d'une puissance malfaisante, est frappé de stupeur et se soumet d'avance, ne pouvant trouver en lui ni vitesse pour fuir, ni voix pour appeler à l'aide. Dès-lors Wilhem se sentit envahir par une force étrangère devant qui semblaient se dissiper toutes ses volontés. Un seul instant avait suffi à cet homme étonnant pour s'emparer de lui et ses regards étaient comme un sillon de lumière par où descendaient une à une ses pensées dans la tête du jeune comte. En vain Wilhem avait cessé de faire résistance, en vain il s'était remis à sa place, en vain, sentant se disperser au hasard ses volontés, il cherchait à les ressaisir des yeux sur les tempe sereines de Lucinde, qui, le voyant troublé, souriait d'une façon adorable.

Wilhem subissait une influence fatale, et plus il faisait effort pour s'y soustraire, plus elle pesait sur sa tète et la ployait comme une main de fer. Certes, il sentait que cet état d'inquiétude allait durer tant que cet homme serait là, debout, immobile derrière lui, et qu'une troisième volonté, en passant à travers, n'aurait pas rompu le charme dont le serpent environnait le pauvre oiseau sous l'herbe. Il aurait bien voulu se lever et courir s'asseoir ailleurs; mais déjà la cantatrice était au piano, toutes les places étaient prises. Comment s'éloigner ainsi de tout ce qu'il aimait et laisser au premier venu, à cet homme peut-être, le siége qu'il occupait auprès de Cornélia? Enfin les premiers momens étant passés, il secoua ce trouble comme un rêve et se retournant vers la belle jeune fille, essaya de continuer à causer avec elle, ainsi qu'il avait fait tout le soir. Mais la puissance supérieure en avait autrement ordonné. La confusion de ses idées augmentait d'une telle façon qu'elles devenaient tout-à-fait insaisissables à la parole, et sa voix aussi s'était éteinte par degrés; et pour dernier prodige, tandis qu'il rêvait à la cause du changement qui se faisait en lui, et semblait se consoler de tout et chasser la puissance ennemie en contemplant avec amour le bel ange gardien assis à ses côtés. Une vapeur s'éleva tout à coup autour de Lucin e, d'abord limpide et transparente comme les gazes de sa robe, mais qui toujours alla s'épaississant et finit par la lui dérober tout à fait. Wilhem crut qu'il allait mourir et souffrit une douleur profonde. Alors la volonté surnaturelle à laquelle il obéissait depuis long-temps agit avec une force inouïe, et son attention fut dirigée aussitôt sur le clavier où chantait la belle Italienne.

Tout était accompli, le charme cessa, Wilhem venait de se transfigurer; sa nature première avait pris le dessus. Il était de nouveau, et pour toujours, l'élève d'Emmanuel, le musicien enthousiaste et passionné; ses yeux jetaient une lumière ardente, les brouillards s'étaient dissipés et ses pensées flottaient libres dans sa tête, mais tout altérées de parfums, de poésie et de sons, comme les gazelles du désert de sources fraîches et limpides; il regarda. La jeune fille assise au clavier était vraiment inspirée et belle; ses cheveux d'un noir d'ébène, aplatis sur ses tempes, dessinaient curieusement les hautes lignes de son front. Ses yeux, d'un éclat singulier, luisaient et se dérobaient sous leur paupière agile et brune où pendaient, comme une frange, les cils les plus longs et les plus soyeux qui jamais aient battu sur une joue ita-

lienne. Son nez, d'une régularité parfaite, avait, pendant l'inspiration, quelque chose d'aquilin qui donnait à son visage un air imposant et sévère, et son col, pour n'avoir ni la blancheur de lait ni les molles ondulations de celui des blondes allemandes, n'en était ni moins pur ni moins digne d'être admiré. — Il écouta. — Quelle voix! Quelle passion! Quelle musique! Elle dit le premier *andante* avec une grace charmante, une tristesse, une mélancolie angélique. Telle était l'expression vraie et naturelle de sa voix, le sentiment profond de l'ame qui la dirigeait, que toutes les autres se sentaient en rapport avec elle, et que si Dieu les eût faites sonores, elles eussent à l'instant donné les mêmes bruits et la même musique. Entre la cantatrice et ceux qui l'écoutaient régnait l'union la plus sainte, l'accord le plus harmonieux : l'une jetait avec profusion ses notes sur le sol, et les autres lui donnaient leurs larmes en échange. L'émotion avait été jusque-là pleine de douceur et de sérénité. Mais plus tard, lorsque arrivèrent les élans impétueux des dernières mesures, lorsque l'ardente Cornélia se mit à rendre, avec toute sa voix et son inspiration, les plaintes et le désespoir d'Ariane abandonnée, lorsque ses doigts frappèrent avec véhémence les touches humides du clavier, alors ce ne furent plus des larmes, mais des cris et des trépignemens. Toutes ces ames qui, depuis si long-temps, suivaient la cantatrice en ses divins essors, avaient besoin de s'exhaler, sinon comme elle par des chants et de belles mélodies, du moins par des bravos et des bruits de louange. Wilhem avait la fièvre, Cornélia venait de le conduire par la main sur le plus haut sommet de l'exaltation, et là tout son corps tremblait comme pris de vertige, ses yeux paraissaient égarés, une sueur froide ruisselait sur son front, et tandis qu'on se levait de tous côtés, il arracha, par un mouvement convulsif, le bouquet de fleurs que tenait sa voisine, et le jeta aux pieds de la cantatrice en murmurant des paroles étranges.

Comme tous partageaient son exaltation, ayant gravi, chacun selon son haleine et sa puissance, la gamme qu'il venait de parcourir toute entière, personne dans l'assemblée ne remarqua cet acte de démence. Une seule personne s'en aperçut : celle à qui Wilhem venait si cruellement d'arracher ses fleurs.

Le bouquet s'effeuilla sur le sol, et l'homme vert qui, durant toute cette scène était demeuré impassible comme un marbre, s'inclina pour en ramasser les débris dont il fit hommage à Cornélia, en la complimentant sur le timbre inouï de sa voix.

Frédéric Mab.

(La suite au prochain numéro.)

IDÉES SUR LA MUSIQUE

ET SUR SA POPULARISATION EN FRANCE.

Les écrivains les plus spirituels n'ont pas reculé devant cette assertion que non-seulement le peuple français n'est pas musicien, mais que son langage meme est anti-musical. Si la justesse de cette assertion paraît prouvée jusqu'à un certain point par le petit nombre de musiciens vraiment grands que la France a produits depuis le 15e siècle, et si, d'un autre côté, la musique de Gluck, dont on voudrait tirer argument en faveur de la langue française, n'est pas elle-même des plus musicales, nous croyons, nous, qu'on ne doit accuser ni l'organisation naturelle des français, ni la nature de leur langage, mais seulement les dispositions morales de ce peuple; et, comme ces dispositions sont le résultat de l'éducation, notre avis est que c'est l'éducation même qu'il faut attaquer.

En France, l'éducation ne pourvoit généralement qu'aux besoins intellectuels des hommes, elle ne cultive que l'intelligence; quant au cœur et à l'ame, on en prend peu de soins. La musique est le langage le plus puissant qui puisse exprimer les impressions intimes du cœur humain. Celui qui ne connaît ou ne comprend pas ce langage, restera étranger à la moitié de ses propres sentimens; celui qui ne peut le parler se trouve privé du plus noble et plus touchant moyen de communiquer ses idées; car, où trouver une langue qui puisse remplacer les accens magiques du chant? et, pourrions-nous ajouter, sans chant et sans musique, est-il donc possible de s'édifier d'une manière bien intime, et de tourner son esprit vers l'adoration? Il faut avoir soi-même entonné des hymnes sacrées, exécutées par des milliers de fidèles, pour sentir dignement ce que la musique renferme de beauté et de puissance, pour savoir comment elle élève l'ame jusqu'au sein des régions éthérées. Il faut avoir été habitué, au milieu de tous les êtres qu'on affectionne, à commencer sa journée par des chants religieux, et à la terminer en chantant des actions de grâces à l'éternel, pour comprendre exactement combien la musique ennoblit le cœur de l'homme, et combien elle pénètre l'ame de sentimens d'amour et de croyance. Il faut que, dès ses plus jeunes années, l'enfant célèbre par des chants la naissance et la chute du jour, et il sera, n'en doutez pas, tout naturellement porté vers le bien, et il se sentira animé d'une ardeur toujours nouvelle, dans ses efforts pour devenir meilleur.

Aucune prière n'est aussi touchante et ne produit une impression aussi profonde que celles qui s'élèvent vers le grand dispensateur de toutes choses, sur un nuage d'harmonie. C'est alors que la musique devient pour

ceux qui la cultivent un art saint et sublime, un art respectable et chéri, dont le seul but n'est pas de procurer du plaisir ou de l'amusement. Telle est la musique chez les Allemands. Chez eux, maint enfant qui ne sait pas encore lire, est déjà habitué à chanter son hymne du matin; car, en Allemagne, c'est un ancien usage, que la famille se réunisse le matin et le soir pour le chant et la prière; dans les écoles, on n'ouvre jamais les classes sans que les élèves chantent tous ensemble. Le service divin, rendu accessible à l'intelligence de l'enfant, consiste alternativement en quelque discours bien clair et bien onctueux sur la religion, et en chants solennels accompagnés par le son majestueux de l'orgue, qui donne à la musique un caractère encore plus religieux. Il est même beaucoup de gens du peuple qui ne connaissent la musique que comme musique religieuse. Faut-il s'étonner, dès lors, si, pour un allemand, la pratique de cet art est un culte plutôt qu'un amusement, lui qui rattache à cette pratique ses plus beaux et ses plus poétiques souvenirs, ainsi que les plus nobles inspirations de son ame. Ainsi apprise et ainsi cultivée, quelle immense influence ne doit pas avoir la musique sur tout le système moral de l'éducation! Ceci est du reste un point reconnu depuis long-temps, et sur lequel nous ne voulons point nous appesantir. En France, nous le disons à regret, on est bien loin d'en être venu au même point. Ici, la véritable musique est presque entièrement bannie des églises, et tout-à-fait inconnue dans les écoles. En France, la musique est un art tout aristocratique, la propriété exclusive des riches. Ses temples sont le théâtre et les salles de concerts. La forme sous laquelle les enfans de notre pays font généralement connaissance avec cet art sublime, est celle de la contredanse. La musique est ici sacrifiée à l'égoïsme le plus risible, à la vanité la plus puérile, et sa pratique ne se rattache à aucune autre idée plus élevée que celle d'amuser les autres et de briller soi-même. Aussi n'est-elle pas véritablement aimée, du moins ne l'est-elle pas plus que tout autre moyen de se procurer une distraction personnelle ou une brillante réputation. Il n'y a pas, jusqu'aux artistes que les pays étrangers envoient en France, qui, une fois en France, ne finissent par regarder l'art divin de la musique comme un métier, comme une marchandise que l'on fabrique, parce que sa rareté lui donne un prix élevé. Et ce déplorable état de choses durera tant que le gouvernement ne sera pas parvenu à comprendre ce qui lui reste à faire. Tous nos concerts à 20 sous ne rendront jamais la musique populaire. Ils ne réussiront qu'à étouffer et à anéantir le peu de bon sens musical qu'on peut encore trouver çà et là.

Nos sociétés philarmoniques ne sont, pour la plupart, que des cercles dans lesquels dominent l'intérêt personnel, la vanité et l'intrigue, et dont reste impitoyablement exclu tout musicien qui n'est pas assez favorisé du ciel, pour pouvoir se vanter d'être le cousin ou l'ami du président. Et quand, en définitif, ces reproches seraient injustes, quelle espèce de musique fait-on dans ces sociétés? De la musique de danse ou d'opéra, dans sa plus déplorable pauvreté, et dont l'exécution est souvent privée des ressources les plus indispensables. Tout cela est fort bien, nous dira-t-on; mais notre conservatoire, mais nos théâtres d'opéra, ne sont-ce pas là les temples les plus brillans de l'art musical? Non pas, répondrons-nous : ces établissemens, dont vous faites parade, ne sont pas le moins du monde ce qu'ils devraient être. De mauvais chœurs composés de gens sans talent, ou sans amour pour leur profession, des chanteurs solistes, presque tous et à très-peu d'exceptions près, sans voix comme sans goût; des orchestres, dont les musiciens, mal dirigés ou dégoûtés par d'interminables répétitions, exécutent sans ensemble et sans verve, voilà ce qu'on trouve dans la plupart de ces salles d'opéra, dont vous êtes si fiers; et quant à ce qui est du Conservatoire, la seule institution musicale dont la France puisse se glorifier, où sont donc les élèves qu'il produit? Combien de temps nous faudra-t-il attendre un digne remplaçant de Nourrit? Où est l'artiste qui se chargera de faire oublier Levasseur? Où trouverons-nous une cantatrice dont la présence puisse nous dédommager de la retraite de Mmes Damoreau, Dorus ou Falcon, ces talens si aimable, si vrai et si dramatique : Vous ne prétendrez pas probablement nous faire croire que la France ne produit pas de chanteurs, car nous serions forcés de vous répondre que vous n'entendez rien à leur éducation. Quand donc viendra un digne successeur de Baillot, lorsque vingt années se sont déjà écoulées, sans qu'on ait pu nous offrir même une pâle copie de cet admirable talent? Et vos compositeurs, où sont-ils? Pourquoi n'avons-nous plus de Méhul, de Boyeldieu, de Chérubini ou de Spontini? Fût-il jamais une époque où la France ait éprouvé, comme aujourd'hui, une si fâcheuse disette de grands maîtres? Le goût a-t-il jamais été plus mauvais que celui qui règne de nos jours, et la musique de contredanse, cette hideuse plaie musicale, a-t-elle jamais régné en souveraine, comme elle le fait en ce moment?

Pour tout cela, il n'existe que deux causes : vous ne possédez aucune musique sacrée, aucune musique d'église; — votre peuple ne chante pas. Donnez la musique au peuple, par l'intermédiaire des écoles et des églises. Fondez des écoles qui surpassent votre conservatoire,

qui surtout introduisent chez le peuple le goût de la musique, et la France ne se procurera pas seulement ainsi des musiciens, elle s'enrichira en outre de plusieurs milliers d'hommes de bien.

(La continuation au prochain numéro.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA JUIVE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. Scribe,

Musique de M. F. Halévy,

(Second article.)

MUSIQUE.—ACTE PREMIER.

Un ouvrage de cette portée est incontestablement une apparition importante dans la sphère artistique, il signale un progrès nouveau de l'art en général, par des qualités d'un genre neuf et caractéristique. Il nous semble d'autant plus essentiel d'examiner l'œuvre dont vient de s'enrichir la scène de l'Opéra, que les ouvrages de ce caractère, les plus difficiles à apprécier, sont ordinairement condamnés ou portés aux nues avec la même légèreté de part et d'autre. Et cependant, pour pouvoir les juger, pour pouvoir en jouir, il ne faut rien moins que d'en avoir approfondi consciencieusement toutes les parties, que de s'être fortement pénétré de tous les rapports qu'offrent entre eux le poème et la musique. Aussi, on entend les jugemens les plus divers. Parmi les auditeurs, l'un n'est apte qu'à suivre des airs qui captivent par le seul charme de la mélodie et par les *Gorheggi*, dont il ne se trouve pas un grand nombre dans *la Juive*, et il déclare, dès-lors, que c'est une œuvre dépourvue de chant. Tel autre met au-dessus de tout l'intrigue du drame; et, si des airs et des morceaux d'ensemble viennent développer dans toute leur force et dans toute leur beauté les situations indiquées par l'auteur, celui-là dira que la musique est ennuyeuse. Si, indépendamment de cela, il arrivait que tout le jeu scénique ne reposât que sur une seule idée, au lieu d'être entrecoupé et animé par des épisodes variés ou par l'effet de contrastes saillans; si, en outre, il arrivait que cette idée ne fût pas une de celles qui excitent chez tous les hommes le même intérêt et la même sympathie; si enfin il advenait encore que la pompe inouïe de la représentation scénique captivât à elle seule toute l'attention de l'auditoire, en couvrant et en étouffant, par ses bruyans prestiges, le langage plus délicat et plus noble de la musique; si tout cela se rencontrait à la fois, comment se flatter que cette dernière partie de l'œuvre fût dignement appréciée? Nous ne pouvons ni ne voulons rechercher jusqu'à quel point toutes les circonstances dont nous venons de faire mention peuvent s'être présentées dans l'occasion dont il s'agit; c'est une tâche que nous abandonnons à nos lecteurs; mais les observations auxquelles nous nous sommes livrés suffiront pour justifier notre examen approfondi.

Le compositeur, par des raisons que nous ignorons, n'a point fait précéder son ouvrage d'une ouverture. Nous espérons qu'il y en ajoutera une. — Après une courte introduction, écrite dans un style simple, la toile se lève, et un prélude d'orgue amène un *Te Deum* à cinq voix, sans accompagnement, qui, par l'empreinte caractéristique de la partie harmonique, produit le plus bel effet, et, en attestant le talent de l'auteur, annonce le style grave et solennel de l'ensemble de sa composition. Ce *Te Deum* est interrompu par un chœur du peuple, auquel se mêlent quelques strophes chantés par Éléazar et par sa fille; ce chœur, par l'expression désordonnée du courroux populaire dont ils sont l'objet, forme le plus heureux contraste avec cette hymne religieuse. Le *Te Deum* recommence, et il est de nouveau interrompu par l'arrivée de Léopold, d'Albert et de Ruggiero, qui font leur entrée en exécutant des récitatifs obligés. Le *Te Deum* est repris une troisième fois, et finit par se métamorphoser en un chœur général d'allégresse « Hosanna, victoire, ivresse, etc. », qui est d'un très-grand effet, tant par le rhythme original du chant que par le riche et habile développement des masses de l'orchestre.

C'est avec le même bonheur et avec tout le talent d'un compositeur dramatique, initié dans les secrets de l'art, que M. Halévy a traité les scènes suivantes: la proclamation de Ruggiero, l'arrivée d'Éléazar, l'entrée en scène de Brogni, etc.; scènes pour lesquelles il s'est servi du récitatif, auquel se mêlent constamment les chœurs chantés par le peuple: la musique poursuit ainsi rapidement son cours, tout en caractérisant les élémens du drame, à mesure qu'il se développe; à ces scènes qui peignent avec une vérité frappante les éclats terribles de la fougue d'un peuple mutiné, succède cet air de Levasseur, « si la rigueur et la vengeance, » air qu'accompagne le chœur, et qui rend de la manière la plus expressive la dignité et le sentiment de bonté que respirent les paroles du cardinal. On ne saurait trop insister sur le talent avec lequel toute cette scène est écrite. Pendant que Levasseur exécute un chant d'un caractère à la fois noble et simple, et qui, tout en dominant l'ensemble, est soutenu par des chœurs empreints de calme et de recueillement, le compositeur prête à Éléazar des phrases d'une rare énergie, et dans lesquelles celui-ci exhale sa haine contre Brogni, qui lui pardonne avec tant de mansuétude, et contre tout ce qui porte le nom de chrétien.

Rachel et Ruggiero mêlent leur chant à celui de Brogni et d'Éléazar, et l'air de ce dernier se transforme vers la fin en un chœur double, qui ne peut que vivement intéresser tout musicien, ainsi que tous ceux qui sont capables de saisir des combinaisons d'une si riche facture. Mais une seule audition ne saurait suffire ni pour saisir tout ce qu'il y a d'art et de portée dans le travail du compositeur, ni pour en jouir complétement; nous sommes fermement convaincus que le public de l'Opera, dont le goût musical est si perfectionné, ne tardera pas à s'élever à cette hauteur, et à admirer aussi, dans ces morceaux d'ensemble, la science profonde que M. Halévy y a déployée. — La scène suivante offre de l'intérêt par la romance « loin de son amie », qui, sous le rapport musical, ne saurait, à la vérité, être mise au niveau des morceaux d'ensemble, mais qui néanmoins se distingue par des beautés caractéristiques. A partir de cette romance, tout le reste de la musique du premier acte est de la plus parfaite vérité dramatique; mais il n'est guère possible de l'analyser d'une manière minutieuse, tant ces morceaux sont artistement entrelacés et fondus en un seul tout, qui offre l'expression la plus animée de toutes les nuances du poème. Les

deux morceaux qui brillent particulièrement dans cette partie, par la vigueur et par l'effet qu'ils produisent, sont le chœur des buveurs et le morceau d'ensemble « ô surprise nouvelle », qui forme à la fois un contraste heureux avec le chœur et avec la marche triomphale qui suit. — Dans la composition de ce premier acte, M. Halévy a surmonté avec un rare succès des difficultés immenses. L'auteur du poème a mis en jeu tant de ressorts; il a amené et souvent groupé ensemble tant de situations diverses, quoique d'une couleur toujours uniforme, qu'il a fallu tout l'art d'un maître consommé pour maintenir l'ordre dans ce vaste sujet, pour conserver à la musique son caractère d'unité, et pour peindre avec vérité chaque détail, sans nuire à l'harmonie de l'ensemble. Ici, il ne s'agissait pas, comme à l'opéra italien, de débuter par un chœur; de passer ensuite à un récitatif et à un air; puis à un duo accompagné du chœur, etc. La différence est immense. La *Juive* offre, dans le premier acte, un si riche développement de situation, un entrelacement si compliqué des idées les plus variées, que nous considérons comme une des tâches les plus difficiles qui ait pu être donnée à un compositeur, d'animer cet ouvrage par des formes musicales. A notre avis, M. Halévy s'est acquitté de cette tâche périlleuse avec un bonheur rare et avec un talent si réel qu'il lui est certe permis de regarder son œuvre comme un titre de gloire, qui doit lui assurer à un haut degré l'estime des musiciens les plus distingués de son époque.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Marquise, opéra-comique en un acte, paroles de M. Saint-Georges, musique de M. Ad. Adam.

(Première représentation.)

Le duc de Cavalcanti fait sa cour à la marquise d'Ofalia, jeune veuve espagnole, très-vive et très-passionnée. La marquise est amoureuse d'un comédien, Clairval, première haute-contre de la Comédie-Italienne. La scène est à Paris. La marquise veut prendre des leçons de chant, et mande son ténor favori. Clairval imagine qu'une aventure galante l'attend à l'hôtel de la dame; il y vient en tenue de cour, et se montre fort habile à singer les manières des petits-maîtres. L'artifice produit un résultat tout-à-fait différent de celui que le séducteur espérait. La marquise veut son comédien tel qu'elle l'a vu au théâtre, et non pas un fat en habit brodé, chose trop commune pour qu'elle daigne s'en soucier. Le comte de Clairval, que dis-je, le prince, car il a pris ce titre dans une altercation avec Cavalcanti, le prince Azor est éconduit. La marquise conserve pourtant un tendre souvenir de son virtuose; elle apprend qu'il doit se battre à l'épée avec Cavalcanti, et lui dépêche un ordre de revenir chez elle s'expliquer sur cette affaire dont il est bon de prévenir l'éclat. Clairval reçoit la missive au moment où les sifflets de Cavalcanti et de ses amis le forçaient à quitter la scène; il se sauve des mains des bons gendarmes qui voulaient le conduire au For-l'Évêque, et parait chez la marquise en habit d'Azor, avec la crinière noire et les griffes de lion. Mme d'Ofalia ne se sent pas de joie; voilà son Clairval, son Azor retrouvé; son comédien lui chante : *Du moment qu'on aime;* elle est séduite et veut épouser l'heureux histrion. Son cœur a fait un coup de tête : j'emprunte ce mot à l'auteur de la pièce; mais Clairval est un homme prudent, il fait un discours très-moral à la jeune folle et l'amène à former un mariage de raison avec le duc.

Ce sujet, traité avec esprit, convient peu à un théâtre lyrique; c'est une comédie amusante, mais non pas musicale. Quatre acteurs figurant dans un seul acte offrent peu de combinaisons au compositeur; aussi a-t-il fait défiler deux grands airs dès le lever du rideau, avant de commencer l'intrigue amoureuse et burlesque. Ces deux airs ont le défaut de ne pas tenir à la pièce. Le premier, chanté par Mlle Lebrun, ne manque pas d'agrément; le second est d'un médiocre effet, bien que certaines parties aient l'allure vive d'un air bouffe. Inchindi s'est efforcé de le faire valoir. Le duo de ténor et basse est le meilleur morceau de la pièce : une romance, un quatuor, un autre duo complètent cet ouvrage, qui se ressent trop de la précipitation que l'auteur a mise à l'écrire. M. Adam doit se méfier de sa facilité; d'ailleurs un musicien doit attendre que les idées se présentent, et ne pas jeter indifféremment sur le papier les déclamations bonnes ou mauvaises qui arrivent sous sa plume.

Inchindi et Mlle Lebrun ont bien chanté, Thénard et Mlle Fargueil ont bien joué. Mlle Fargueil, qui paraissait pour la première fois sur la scène, a fait preuve de beaucoup de talent comme actrice; sa voix est faible, même pour l'emploi de Mme Pradher. *La Marquise* a obtenu un succès complet. Cette comédie à ariettes figurera avec avantage à côté d'ouvrages plus importans et plus sérieux.

J. C. T.

CORRESPONDANCE.

Turin, 23 février.

. . . .

Maintenant, j'ai à vous parler du nouvel opéra, en 3 actes, de Mercadante: *Francisca Donato* ou *le Renégat de Corinthe*, dont le poème est de Romani. Le rôle de Francisca est confié à Me Schoberlechner; celui de Donato à Bonfigli; celui du Renégat à Ronconi le fils; enfin, celui de Loredano à la Fornasari.

Le poème est intéressant, et la musique, quoiqu'écrite à la hâte, n'est pas mauvaise et ressemble à toutes les compositions de ce genre de Mercadante, qui ne brillent point par l'expression dramatique. En somme, c'est un de ces ouvrages qui, bien que fortement applaudis à la première représentation, n'en sont pas moins menacés de tomber bientôt dans l'oubli.

Le trio qui termine le premier acte est d'une belle facture, et il a eu beaucoup de succès. On en peut dire autant d'un duo du second acte, et d'un adagio placé dans la finale de cet acte; ce dernier morceau est d'une très-grande beauté et décèle la main du maître. On pourrait en citer encore plusieurs qui n'ont d'autres défauts que d'être écrits dans un style trop élevé et trop sévère pour le public de cette ville, qui ne prise guère que ces *Cabaletti* qu'il peut répéter et fredonner en sortant de la salle de spectacle : Mercadante ne sait point assez produire de ces sortes de morceaux. Le succès de son œuvre ne saurait être contesté, bien que l'on n'ait pas suffisamment apprécié ce qu'elle offre de vraiment beau.

Les chanteurs et les cantatrices ont tous fait plaisir, ou, pour mieux dire, aucun n'a déplu; en effet, il eût été injuste d'en

être mécontent, puisque tous se sont acquittés de leurs rôles selon la mesure de leur talent.

Mon avis est que, si les parties de Francisca et du Renégat étaient confiées à des voix plus imposantes, ce nouvel opéra de Mercadante serait de nature à avoir un grand succès. S'il n'en est point ainsi, c'est à la direction du théâtre qu'il faut l'imputer. P. R.

NOUVELLES.

⁂ Les 6 premières représentations de *la Juive* d'Halévy, à l'Opéra, ont produit près de 60,000 fr. C'est la plus forte recette possible! Il y a des loges et des stalles louées jusqu'à la vingtième représentation.

⁂ Aujourd'hui représentation extraordinaire au Théâtre-Italien, dont *I Puritani* feront encore les frais; cet ouvrage a été redemandé par tous les dilettanti, non abonnés au Théâtre Italien, qui ne peuvent jouir de ce spectacle que les dimanches.

⁂ M. Onslow vient d'arriver à Paris: il apporte cinq quatuors nouveaux. Quelle bonne fortune pour les amateurs!

⁂ Le Concert de M. Ghys aura lieu lundi, 9 mars, dans les salons de M. Stœpel, 6, rue Monsigny. Il y aura beaucoup de monde à juger des billets pris d'avance.

⁂ Une solennité musicale sera donnée par M. Profeti, mercredi 18 mars, dans la salle de l'hôtel Lafitte: MM. Rubini, Tamburini, Lablache, Santini, Ernst et Mesdames Grisi, Raimbaulx et Schultz, feront les frais de cette ravissante matinée.

⁂ Bellini va-t-il courir la France, comme le grand Maëstro, grace au zèle intéressé des arrangeurs, toujours prêts à s'atteler au char du succès? L'Opéra d'*Il Pirata*, adapté, pour la scène française, à des paroles de M. Dupret, par M. Crémont, chef d'orchestre du grand théâtre de Lyon, vient d'obtenir un succès complet dans cette ville.

⁂ Heureux l'Opéra d'avoir deux cordes à son arc! Il vient à peine d'obtenir de l'une les ravissantes mélodies *de la Juive* et les accens passionnés de Nourrit, Levasseur, Lafont, et de mesdames Falcon et Dorus-Gras, que déjà il s'adresse à l'autre. Après le tour du chant vient celui de la danse. On va reprendre avec activité les répétitions, un moment suspendues, du ballet intitulé: l'*Ile des Pirates*, production du chorégraphe, transfuge du théâtre Nautique, M. Henri, qui retourne à Vienne à la fin de mai. Son ballet sera, dit-on, représenté avant son départ.

⁂ Un journal annonçait, le mardis-gras (était-ce une plaisanterie de carnaval?) que le sultan Mahmoud, amateur passionné de la musique, se proposait de faire venir une troupe Italienne à Constantinople, et qu'elle ferait probablement ses débuts par *Il Turco in Italia*. Nous conseillons de préférence l'*Italiana in Algeri*. Le fameux *Papataci* désopilerait sans-doute la rate des dilettanti de Stamboul.

⁂ Bien que nous ne suivions pas les artistes dans les détails de leur vie privée, nous pouvons, lorsqu'ils ont la publicité d'un événement judiciaire, les consigner comme anecdotes historiques. Ainsi nous avons annoncé la séparation prononcée par les tribunaux, entre Mme Damoreau et son mari. Pourquoi ne mentionnerions-nous pas celle que réclame Mme Malibran contre le sien, et qui a déjà occupé deux audiences, celles des 20 et 27 février? La *Diva* prétend faire déclarer la nullité de son mariage, non en sa qualité de déesse, qui ne peut contracter d'union durable avec un simple mortel, le code n'a pas prévu de cas semblable, mais attendu qu'étrangère à la France comme son mari, elle n'a été mariée à New-York que devant le consul français qui n'avait pas caractère pour sanctionner de tels nœuds. Il est curieux au surplus de voir que deux des plus grandes cantatrices actuelles n'ont pu conserver l'*harmonie* dans leur ménage.

⁂ Le Libretto italien devient coquet. Celui de *Marino Faliero* n'a pas trouvé à la répétition générale sa toilette assez élégante; il a réclamé des changemens qui retarderont son apparition jusqu'à la semaine prochaine. C'est la première fois, peut-être, qu'à ce théâtre, on attache quelque importance aux paroles, indépendamment de la musique. — Voilà un progrès.

⁂ On assure que Mlle Taglioni n'a dansé le dimanche et le mardi gras, qu'en forçant nature et par un excès de zèle qui a triomphé d'une indisposition véritable. S'il en est ainsi, il faut convenir que le zèle lui porte bonheur et qu'elle a rarement été plus charmante et plus applaudie.

⁂ Ce n'est plus une simple conjecture, une espérance encore douteuse, c'est un fait presque aussi authentique que s'il se trouvait dans le *moniteur*, partie officielle. Mlle Jenny Colon serait engagée à l'Opéra-Comique pour le 1er avril 1836. Nous lui souhaitons de conserver au Théâtre de la Bourse, le rang de *prima donna* qu'aux Variétés elle occupait, sans contestation et sans partage. Nous applaudissons du moins en thèse générale à l'ambition des artistes de nos théâtres secondaires, qui passent les uns à la comédie et au drame, les autres au chant véritable; mais il faut monter en talent comme en grade. *That is the question!*

⁂ On se rappelle que le bruit courut, il y a quelques semaines, que Me Malibran avait été poignardée par une rivale jalouse. Il fut répété par la plupart des journaux; pour nous, habitués à ne parler à nos lecteurs qu'après des informations certaines, nous avions gardé le silence sur cette prétendue catastrophe de mélodrame; nous voudrions pouvoir traiter de même une nouvelle que nous trouvons dans la gazette de Milan du 25 février, mais qui malheureusement paraît hors de doute: la célèbre cantatrice s'est, on n'explique point par quel accident, disloqué une main, de manière à ne pouvoir continuer ses représentations au théâtre Saint Charles de Naples, ni aller à Venise, comme cela devait avoir lieu, pour la fin de cette saison.

⁂ L'engagement de Mme Damoreau avec l'Opéra finit au mois de septembre. On ne reparle plus dans les foyers d'un bruit qui avait couru naguère sur l'entrée de cette cantatrice à l'Opéra-Comique; c'eût été le cas d'appliquer le vers de Corneille:

....Monté *sur le faîte*, on aspire à descendre!

⁂ On annonce l'ouverture du Gymnase-Musical pour la seconde quinzaine de mars. L'orchestre doit commencer ses répétitions à la fin de cette semaine. Nous souhaitons à ce Gymnase-là le succès de son heureux voisin et *quasi-homonyme*.

⁂ Ponchard et Lemonnier n'ont pas encore renouvelé leur engagement avec l'Opéra-Comique qui paraît menacé de perdre Révial, par suite d'une querelle engagée entre lui et le directeur du théâtre, le jour de la première représentation de la *Marquise*.

⁂ A l'occasion du *Farinelli* representé au théâtre du Palais-Royal, il a paru dans les journaux une lettre d'un auteur qui reclamait contre tout soupçon de plagiat pour un opéra-comique en trois actes, reçu sous l'administration de M. Paul. On pense que l'auteur de la lettre publiée et de l'ouvrage inédit n'est autre que M. Etienne, qui aura voulu se délasser un peu des intrigues de la politique, en *revenant à ses premiers amours*, c'est-à-dire au genre où il a eu tant de succès. Il paraît que le rôle principal de son opéra était destiné à Martin, et qu'il y avait eu des pourparlers entre l'administration du théâtre de la Bourse, et le fameux maëstro Rossini; mais à présent que Martin est définitivement retiré, le cygne de Pesaro se décidera-t-il à faire entendre son dernier chant par la bouche de Chollet? Nous ne le croyons point.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Raoult.	Deux quadrilles, walse et galop, sur le chalet, pour guitare.	5
Mengal.	Sixième fantaisie pour le cor.	6
Bochsa.	Œuvre 314. Cavatina du Pirate, pour la harpe.	6
	— 315. Capricio brillant sur le Pirate, pour la harpe.	6

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 11.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 15 MARS 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LES CIGNES CHANTENT EN MOURANT.

CHAPITRE II.

Une ame qui se révèle.

Avec quelle lenteur se traînaient pour Lucinde les momens qu'elle eut à traverser avant de se trouver seule! Comme elle eut hâte d'en finir avec ces entretiens si charmans d'ordinaire, pendant lesquels la mère et la fille, assises toutes deux auprès du foyer, causent du bal qui vient d'être donné, et passent en revue avec bienveillance ou rigueur, la toilette des femmes et leur maintien, les manières élégantes ou communes des jeunes hommes! Comme elle souffrait des retards de sa mère qui prolongeait les veilles de sa fille, tant elle avait de peine à se séparer d'elle jusqu'au lendemain! Enfin le moment arriva que Lucinde attendait avec tant d'impatience, et lorsque madame de Wolfram l'eut baisée au front et se fut retirée en son alcôve, alors la jeune fille put s'abandonner tout entière à ses afflictions; alors ses larmes coulèrent abondamment et se répandit sa douleur si long-temps concentrée en son ame. Pauvre Lucinde! tous ses rêves de bonheur s'étaient évanouis; Wilhem obéissait de nouveau à cette passion qu'elle croyait avoir étouffée en lui. Elle venait de voir son jeune époux s'envoler pour toujours aux sphères d'harmonie, hélas! et sans pouvoir le suivre, car elle n'avait pas comme lui deux ailes de lumière à déployer dans le sonore espace. Adieu la réalité, adieu l'avenir! La nuit qu'elle passa fut bien triste: elle ne cessait d'avoir devant ses yeux la figure inspirée et pâle de Cornélia; elle entendait toujours les dernières mesures de son air, et, un moment, il lui semblait que les vibrations magiques de sa voix éveillaient d'étranges mélodies dans les vases de cristal épais çà et là sur les meubles. Wilhem se tenait debout près du clavier, et tandis qu'elle chantait effeuillait un bouquet sur son épaule brune, et sur chaque feuille qui tombait Lucinde reconnaissait une de ses larmes. Quelquefois, dans son délire, elle accusait Wilhem. « Jeter ainsi mes fleurs à cette femme, me déchirer le bras, m'humilier devant tous, moi qui l'aimais tant. » Mais bientôt elle se reprochait ses paroles; car elle était bonne et confiante, et son ame avait la douceur d'un rayon de miel; le chagrin pouvait bien, en glissant au-dessus, en aigrir un instant la surface, mais jamais en altérer le fond. Wilhem, disait-elle, je ne suis que malheureuse; toi tu n'es pas coupable; ce n'est point ma rivale que tu aimes, mais sa voix; ce n'est point son corps, mais son ame pleine de mélodie; tu ignores si elle est belle; mais tu sais quels divins sons elle exhale; ce n'est point elle qui te charme et te ravit, c'est la musique. O Wilhem! tu n'as pas vu Cornélia; tu n'as fait que l'entendre. Est-ce ta faute, à toi, si ta nature t'emporte en des régions célestes où je ne puis te suivre? Ton amour pour moi n'était qu'un fil débile, que le vent impétueux d'une passion plus forte a brisé dans mes mains, et voilà

que tu t'envoles! non, Wilhem, non, tu n'es pas coupable! Lorsque l'oiseau part au réveil, les blés ou brins d'herbe sous lesquels il a dormi ne songent pas à lui reprocher sa fuite dans les airs; ils suivent long-temps son aile aventureuse, et quand ils cessent de le voir, s'inclinent et se consolent en regardant la place où s'est posé leur hôte de la nuit; et moi, malheureuse, je veux faire comme les blés et les brins d'herbe. O Wilhem, tu t'es transfiguré; tes ailes se sont ouvertes dans le ciel et je t'ai vu partir comme ce bel ange qui visita Jacob. Adieu, Wilhem, un océan sonore et lumineux s'étend désormais entre nous. Adieu, je suis séparée à jamais de toi, mon bien-aimé! séparée, et pourquoi?... Si je le franchissais, cet océan; si j'allais te rejoindre dans ta nouvelle patrie? Oui, je serai quelque jour musicienne, inspirée et belle comme cette femme. Et qui m'en empêcherait, est-ce que je n'ai pas une ame où s'agitent des passions, une voix pour les rendre, une main pour les accompagner sur le clavier. Attends? Wilhem, attends; l'étincelle de flamme est tombée en mon sein, et je sens en moi comme une fleur sonore qui grandit et s'élève aux rayons de ce nouveau soleil.... Le visage de Lucinde avait pris, à ces dernières paroles, une expression qu'on ne saurait traduire. Son front, candide et pur comme un beau lis, s'appuyait sur son bras d'une blancheur divine, et les premiers rayons de l'aube se noyaient dans ses longs cheveux blonds comme les humides clartés d'une auréole. Certes, Rembrandt eût adoré cette tête divine qui portait à la fois l'empreinte d'une douleur profonde et d'une joie ineffable et sereine, où l'exaltation rayonnait à travers les larmes, et telle était la fusion magique de tous ces sentimens sur ce pâle visage, qu'il aurait pu représenter à la fois et l'exaltation mystique de sainte Cécile et la rêverie mélancolique de Juliette.

Sa résolution était prise. Elle avait vu trembler à l'orient l'étoile qui devait la conduire; nulle puissance au monde ne pouvait désormais la faire dévier du sentier dans lequel elle venait d'entrer. Ce qu'une femme arrête dans sa passion, est fatal et doit s'accomplir tôt ou tard. Lucinde avait dit: je serai musicienne; et depuis ce moment vibraient toutes les cordes de son ame. Sa résolution était inébranlable. Mais comment faire pour cacher ses nouvelles études à sa mère, à tous ceux qui l'entouraient? car, sur tout cela, devait régner le plus profond mystère. Un jour peut-être on la verrait assise au clavier, inspirée et chantant: mais comment elle était parvenue à ces hauteurs, comment elle avait franchi les degrés de l'instrument sonore, nul au monde ne devait le savoir; et, certes, elle avait bien raison de vouloir faire ainsi, pour épargner à ses amies le soin de venir chaque jour s'informer de ses progrès. Elle avait bien raison de cacher sa conduite, car autrement elle eût été le lendemain le sujet de tous les entretiens, et mille frêlons parasites seraient venus bourdonner autour de la ruche où travaillait l'abeille harmonieuse; et puis en supposant qu'elle ne réussit pas, comme de tous côtés on l'accablerait! Pauvre Lucinde! comme l'ironie et les sarcasmes la tueraient, si, par hasard, sa propre douleur la laissait vivre encore!

Lucinde rêva pendant toute la journée aux moyens d'assurer le succès de son entreprise. Mille obstacles l'entouraient, et certes, pour en triompher, il ne fallait rien moins que le courage ardent et la persévérance laborieuse d'un amour profond et résolu comme l'était le sien. Et d'abord, le premier élément manquait à ses études. — Où trouver un clavier? — En ce temps-là, ce qu'on appelle aujourd'hui le goût musical, n'était pas tellement répandu, qu'un piano fût dans tout salon un meuble indispensable. Il n'était venu encore à l'idée de personne de faire de l'art une distraction agréable, un moyen de se rendre utile dans le monde. On n'apprenait pas la musique avec le dessein prémédité de s'arrêter aussitôt qu'on pourrait jouer sans mesure une contredanse: les hommes de ce temps prenaient les choses plus au sérieux, et s'il leur arrivait une fois de s'engager dans les sentiers de l'art, ils y marchaient jusqu'à la fin, sans jamais dévier. Pour obtenir un regard de la vierge céleste dont ils suivaient la course harmonieuse, ces hommes n'épargnaient ni sueur, ni fatigue, et souvent déchiraient la plante de leurs pieds aux cailloux des chemins. Il fallait alors tout sacrifier au culte de sa divinité: ses passions, sa fortune, sa vie; on n'était artiste qu'à ce prix. Il y avait dans ce temps-là moins d'hommes occupés d'art, et plus d'artistes; moins de praticiens, et plus d'hommes de génie. Les instrumens étaient rares et se comptaient dans une ville. Pour avoir un piano dans sa chambre, il fallait presque être prédestiné.

Ceci soit dit en passant, et dans le but d'expliquer, lecteur, comment il se faisait que Lucinde cherchait vainement un clavier dans le château de sa mère.

Cependant sa mémoire ne pouvait la tromper; il lui semblait bien avoir souvent entendu parler dans son enfance du talent musical de son père, et de ses amitiés avec le vieux Sébastien Bach. Et cette idée long-temps élaborée en sa tête, fit éclore le souvenir d'un certain clavecin de bois de rose incrusté de citronnier, dont la voix aiguë et chevrottante l'avait souvent tenue éveillée autrefois, et qu'elle avait cherché en vain dans le salon depuis son retour du couvent. En effet, le baron de Wolfram avait toujours vécu dans la plus profonde admiration des so-

nates de Bach, et c'était sur le petit instrument nasillard auquel pensait Lucinde, qu'il avait travaillé, quarante ans, celle qu'il exécutait avec tant d'amour et de précision vers la fin de sa carrière. Là, dans le grand salon, près du mur tapissé de lampas cramoisi, vis-à-vis la cheminée de marbre, était autrefois le petit clavecin, à la place où maintenant une belle jardinière étalait complaisamment ses fleurs rares et précieuses, dont les larges calices veloutés semblaient répandre une poussière d'or et de carmin. Car la baronne aimait les fleurs, comme son mari la musique, et sitôt que le pauvre M. de Wolfram eût quitté la terre des vivans, emportant avec lui les regrets de sa maison et de tous les artistes de l'Allemagne, la baronne s'était empressée de faire disparaître le clavecin, soit afin de n'avoir plus devant ses yeux un meuble qui ne pouvait que lui rappeler de tristes souvenirs, soit afin de satisfaire ses goûts; car, je l'ai déjà dit, la baronne était botaniste, comme le baron musicien; et partout où l'un avait mis des instrumens, l'autre posait des jardinières, remplaçant ainsi les sons par les couleurs et les parfums.

Le lendemain de la mort du baron de Wolfram, le petit clavecin avait été porté dans une chambre inhabitée du château, et c'est là qu'après un jour d'inutiles recherches, Lucinde le trouva, triste et muet, entouré de portraits de famille et de meubles anciens.

Lucinde tressaillit. Elle posa ses mains au hasard sur les touches du clavier; aussitôt toutes les voix de son cœur se mirent à chanter. Effet miraculeux des sons, elle rentra de nouveau dans cette sphère qu'elle croyait avoir quittée à jamais; des rêves bienheureux passèrent. Elle crut voir Wilhelm à ses côtés, et sentir l'étreinte de sa main adorée et les parfums des fleurs qu'il lui jetait aux pieds. Ensuite elle descendit, emportant la clé du mystérieux cabinet, et quand elle entra dans le salon, Madame de Wolfram, que la pâleur de sa fille inquiétait depuis le matin, remercia le ciel de ce qu'il avait rendu à Lucinde son enjouement et sa belle fraîcheur accoutumée.

Ce soir là, Wilhem ne vint pas; la baronne et sa fille restèrent seules à travailler auprès du feu. A dix heures, lorsque Madame de Wolfram se fut retirée en son alcôve, que tout bruit eût cessé dans le château, Lucinde commença ses nouvelles études.

On était alors aux premiers jours du printemps; les oiseaux commençaient à chanter, les arbres à fleurir. Saison douteuse où la journée est chaude et la nuit souvent froide, où le pré redoute l'heure des étoiles, où parfois il arrive, à l'aurore, que les rayons tempérés du soleil viennent fondre la rosée au calice des fleurs. Pour aller de la chambre de Lucinde dans l'appartement qui fut jadis celui du baron de Wolfram, il fallait traverser une longue galerie vitrée, serre immense où la baronne avait planté, depuis, son jardin de botanique. En vérité, le jour, c'était plaisir de voir ces larges coupes d'or s'ouvrir à l'air frais de l'espace, ces belles palmes s'incliner comme pour saluer le soleil avec des mots de leur pays. Là s'enlaçaient toutes les plantes, là se mêlaient tous les parfums d'Asie et d'Amérique; mille oiseaux variés gazouillaient tous les jours sur ces rameaux étranges, et les abeilles avaient dès long-temps abandonné les lis et les roses du champ, pour venir puiser leur miel à des sources plus douces. Tout ce qu'il y avait dans le jardin de frais, d'harmonieux et de sonore, se dirigeait sur ce point exposé au midi. C'est là que frappaient les rayons du soleil, là que volaient tous les petits insectes d'émeraude. Chaque nuit, Lucinde traversait cet Eden, et quand elle passait belle et silencieuse, les oiseaux secouaient leurs plumes, et les arbres endormis s'éveillaient et balançaient leurs palmes, prenant les blancs reflets de sa robe de lin pour les clartés du jour nouveau.

Rien n'est plus insensé que de vouloir sonder la profondeur d'une ame à travers l'expression de la face. Il est certaines natures impassibles et froides, par cela seul qu'on n'a pas fait vibrer encore la corde qui doit les émouvoir. Pareilles à l'argile, elles attendent la main du créateur. Telle était Lucinde. Son ame s'ignorait encore; la passion lui donna sa forme, et l'on sait quel artiste est la passion, et combien d'un bloc de pierre elle a fait jaillir de sublimes statues.

Après trois mois d'études, Lucinde était une grande pianiste, une musicienne telle qu'on n'eût pas trouvé sa pareille en toute l'Allemagne. Mais aussi, dans ces veilles constantes, dans ce travail pénible, Lucinde avait perdu la belle fleur de sa jeunesse; le feu céleste exhalé de son ame avait dévasté son visage. La pensée, en montant sur son front, en avait cruellement chassé tous les hôtes anciens, et cette reine austère éloignait de son trône nouveau les gracieux lutins qui venaient autrefois se jouer à l'entour. Hélas! pauvre Lucinde, sa tête ployait et ne souriait plus; l'étude ardente avait creusé ses tempes, comme ses doigts charmans l'ivoire du clavier. L'art est un démon qui vend cher ses trésors à qui veut faire pacte avec lui; il vous donne la mélodie et la science, la pensée et la forme, et vous prend le repos de la vie en échange.

Les pâleurs de Lucinde et l'altération de son visage n'avaient pas échappé à l'inquiète sollicitude de Madame de Wolfram. Elle aussi ne dormait pas, et du soir jusqu'à l'aube s'épuisait à chercher quel mal consumait

l'existence de cette enfant qu'elle adorait; quel regret dévorait en son germe une si douce fleur. Mais comme elle était mère, et craignait surtout d'augmenter par ses afflictions les douleurs de sa fille, elle tenait secrète sa pensée, et consultait sans lui rien dire. De son côté, Lucinde, trop préoccupée pour s'apercevoir des chagrins de sa mère, continuait toujours ses études nocturnes, et tandis qu'un orchestre sonnait dans sa poitrine, que de mélodiques essaims flottaient épars çà et la dans sa tête, elle ne songeait guère à ses yeux abattus, à son front pâle et décoloré. Ses yeux, accoutumés aux veilles, plongeaient avec ardeur dans les fugues de Bach; sa main, plus amaigrie, était plus souple et plus agile.

Et voilà quel essor prenait, dans la nue harmonieuse, une ame qui, trois mois auparavant, ignorait ses aîles.

Certes, le moment semblait arrivé pour Lucinde de monter au clavier, et de révéler au monde le miracle de sa transfiguration. Cependant elle hésitait encore : l'enthousiasme impatient débordait de son ame; ses doigts étaient brisés aux plus fines délicatesses du clavier, mais Lucinde n'avait pas conscience de sa voix, et le premier jour qu'elle reparaîtrait dans le monde, elle voulait chanter la scène d'Ariane et triompher après Cornélia. Aussi, elle voulait avant faire un dernier essai dans le cabinet mystérieux, et chanter pendant toute une nuit un adieu solennel aux arbustes en fleurs, témoins de ses veilles harmonieuses. Mais où trouver cette musique? comment la demander sans se trahir? Cornélia était intéressée à garder cet air pour elle seule; d'ailleurs, elle le chantait de mémoire, et pouvait bien ne pas l'avoir. Lucinde ne dormit pas de cette nuit, car elle en passa la première partie à travailler quelque sonate, et l'autre à rêver dans son lit aux moyens de se procurer la grande scène d'Ariane.

CHAPITRE III.

Une visite de cérémonie.

La pendule venait de sonner dix heures; Madame de Wolfram et sa fille prenaient le thé; un grand feu brûlait dans la cheminée, tandis que l'air frais du jardin pénétrait librement par la fenêtre ouverte. Toutes les deux causaient du printemps, des beaux jours revenus, des arbres et des prés en fleurs, et lorsque l'entretien s'arrêtait par intervalle et que Lucinde cessait de répondre pour écouter avec ravissement les oiseaux chanter sur le bord de leurs nids, sa mère se prenait à verser des larmes en contemplant ce visage encore si beau dans sa pâleur, et demandait à Dieu si le vent du printemps ne ferait pas reverdir cette tige flétrie.

Un laquais annonça M. Wilhem de Lœwenstein.

Les visites du jeune comte étaient devenues si rares depuis trois mois, qu'il eût quelque embarras à se présenter. Il semblait avoir oublié sur quel pied il avait jusque-là été admis; il hésita quelque temps entre les manières ouvertes et simples d'un ancien ami qui doit s'allier à la famille, et le maintien froid et réservé d'un étranger. Cette incertitude donnait à sa personne un air de gaucherie et d'embarras qui s'était rarement laissé surprendre chez l'un des plus élégans cavaliers de l'Allemagne. Il le sentit, et, pour détourner l'attention, s'empressa de remettre à Madame de Wolfram une lettre cachetée aux armes du grand duc.

« Ma fille, dit la baronne après avoir lu, nous sommes invitées au concert que donne, dans huit jours, son altesse, et qui doit clore pour cette année la saison musicale. Puis se tournant; je crains bien, M. Wilhem, que la santé toujours chancelante de Lucinde ne nous empêche d'assister à la fête. Mais n'importe, notre reconnaissance n'en sera pas moindre envers le prince, qui a bien voulu songer à nous cette fois encore, et bien que nous ne puissions en profiter, nous lui rendons grace doublement de son invitation, puisqu'elle nous procure le plaisir si rare de vous voir.

— Quoi donc, est-ce que nous n'irons pas ?

— Tu le sais, ma fille, les médecins t'ont recommandé de te coucher de bonne heure; tu as surtout besoin de calme et de sommeil. Cette soirée se prolongera sans doute bien tard, et je craindrais pour toi la chaleur étouffante des bougies, les odeurs fortes des fleurs nouvelles, et surtout des émotions trop vives pour ton état. D'ailleurs, les nuits sont encore fraîches, et tu pourrais prendre froid en sortant.

Pauvre mère, elle ne savait pas combien depuis trois mois, Lucinde en avait passé, de ces veilles qu'elle redoutait tant; combien depuis trois mois son ame avait donné de ces vibrations sonores et profondes, faites, hélas! pour la briser.

Je suis au désespoir, dit Wilhelm, mais il faut absolument que vous veniez, madame. J'ai donné ma parole pour vous et mademoiselle votre fille, et le grand duc tient trop à vous avoir toutes les deux pour me la rendre. Ainsi, vous n'aurez pas la cruauté de me faire mentir et de priver son altesse du bonheur de vous compter parmi ses plus nobles hôtes. Je crois, d'ailleurs, que vous exagérez, madame, les motifs de votre refus. La santé de mademoiselle Lucinde ne me paraît pas aussi chancelante que vous le dites, et ne peut nullement excuser votre absence, attendu que le concert sera donné dans

les petits appartemens et ne se prolongera point au-delà de minuit.

Wilhelm a raison, repris Lucinde, nous aurions tort de refuser, son altesse serait mécontente ; et puis il suffit qu'il ait donné sa parole. Oh! je veux être heureuse ce soir-là; toutes ces demoiselles seront en robes de printemps, et moi je mettrai des fleurs naturelles dans mes cheveux. Que dis tu ? qu'il fera trop chaud? mais tu n'y penses pas; nous sommes en avril, toutes les fenêtres seront ouvertes, car, tu le sais bien, les salons donnent sur le jardin. Oh! ce sera charmant, les voix de la nuit se mêleront aux chants des musiciens comme la lumière tremblante des étoiles aux clartés des bougies. Ce sera une symphonie admirable, un vrai concert; les fleurs du pré viendront chanter avec nous sans avoir de vîtres à traverser. Je vous remercie bien, monsieur Wilhelm, d'avoir engagé votre parole; nous la tiendrons : n'est-ce pas que nous irons à ce concert ?

Lucinde s'était animée, et, lorsque madame de Wolfram la regarda fixement pour dire quelle détermination elle devait prendre, et prononcer le oui ou le non définitif d'après l'expression sereine ou maladive de son visage, elle vit tant d'éclat et de flamme dans les yeux de sa fille, tant d'épanouissement sur son front, de belles couleurs sur ses joues, qu'elle n'osa plus résister, et prit, dans son erreur, l'éclat instantané de l'exaltation pour le calme rayonnement de la santé.

Qu'il en soit ainsi, puisque tu le veux; nous irons à ce concert, ma fille : mais j'y mets une condition, c'est que tu te porteras bien le lendemain.

— Oh! je te le promets.

Elle dit ces mots avec toute la grace et la naïve insouciance d'un enfant de qunize ans, et sa bonne mère lui serra la main et consentit, puis se détourna pour essuyer deux larmes dans ses paupières.

Il se fit un moment de silence. Lorsqu'elle fut devenue plus calme et que son sang qui, tout à l'heure se hâtait vers le cœur flots précipités, eut repris son cours régulier dans les veines, les belles couleurs vives tombèrent peu à peu du front de Lucinde, et bientôt une pâleur douce et mélancolique régna seule sur cette blonde tête qu'avait illuminée en passant un rayon de joie et de santé ; elle était belle ainsi, plus belle que jamais Wilhelm ne l'avait vue; aussi comme il la regardait avec amour! comme il se sentait plus que jamais attiré vers elle par un penchant irrésistible ! Les regards du jeune époux venaient de plonger dans les mystérieuses profondeurs de cette ame adorée, encore plus avant que les yeux de la mère. Non, ce n'était pas le mal qui avait épuisé cette enfant, creusé sa joue, élargi ses tempes et son front, ce n'était pas le mal, mais la pensée. Hélas ! car il n'est que trop vrai, le mal et la pensée ont mission pareille du seigneur ; tous deux en veulent à l'humanité, tous deux cheminent une faux dans la main. Seulement leurs dévastations ne se ressemblent pas. Ceux que le mal atteint et frappe meurent honteusement; ils deviennent chauves, leur face est livide et non pâle, une lèpre les couvre depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête ; la livrée du mal est horrible ; malheur à ceux qui la rêvetent ! ils se lamentent comme Job, pleurent sur le fumier, appelant en vain leurs anciens serviteurs qui passent et n'osent plus les regarder. Certes, il n'en est pas ainsi de la pensée; elle tue, elle aussi, mais en purifiant; la mort qu'elle fait subir à ceux qu'elle ravit au ciel est une transfiguration lente et douloureuse. Les élus de Dieu foulent jusqu'au dernier jour le sol terrestre avec dignité, et leur face conserve un air majestueux et pareil à l'expression sereine des martyrs sur la croix. La pensée, oh! c'était la pensée dont Wilhelm contemplait le sillon sur le front de sa bien-aimée. Wilhelm avait été doué en naissant de cette noble et très-rare faculté de comprendre et de sentir; comme le diamant taillé par un lapidaire habile éclate et resplendit pourvu qu'on le présente à la lumière, ainsi les mille facettes de son ame étincelaient au contact du vrai beau. Wilhelm enfin était artiste et j'emploie ici cette parole dans toute sa portée et l'élévation qu'elle avait autrefois lorsque Hofmann s'en est servi. Aussi les lignes calmes et sereines animées par cette expression de mélancolie et de tristesse que Raphaël donnait à ses madones, le ravissaient dans la sphère des anges, non moins que les chants des Bacchan ou d'Allegri. Wilhelm était heureux. Il venait de trouver la beauté idéale de ses rêves, l'ame ardente, inspirée et poétique de Cornélia, dans la chaste poitrine d'une vierge immaculée. Il bénissait le seigneur dans son extase et se disait, prêt à verser des larmes : Oh ! si j'eusse été Dieu ; si j'eusse voulu faire un être à pouvoir l'adorer durant l'éternité, c'est toi, toi que j'aurais créée harmonieuse forme ! puis tout à coup le doute, le prenait, et, du haut de son enthousiasme, il retombait sur la terre. Alors une voix s'élevait en lui, qui murmurait : si c'était la souffrance qui l'eût rendue ainsi, et non pas la pensée.... On dit qu'elle a beaucoup souffert.

Tu sais aussi bien que moi, lecteur, à quoi rêvait Lucinde, pendant que Wilhelm l'observait de la sorte.

Cependant la jeune fille s'éveilla de sa rêverie.

— Eh bien, Wilhelm, vous vous taisez ; n'avez vous donc rien à nous apprendre du monde et des derniers concerts de la saison ? à nous qui, depuis deux mois, ne

recevons personne et n'allons nulle part. Vous étiez avant-hier chez la Cornélia.

— Oui, mademoiselle, et j'avoue que j'y ai entendu d'excellente musique, et surtout un quatuor de Mozart, exécuté d'une façon admirable. On le répétera, j'espère, chez le prince, et vous en serez ravie. Le style de ce jeune homme est toujours simple, abondant et facile; quant à la mélodie, elle ressemble si peu à ce que nous avons coutume d'appeler de ce nom, que je ne suis pas éloigné de croire qu'elle n'existait point avant lui, et que Dieu l'a fait éclore en son ame comme une belle fleur. En vérité, Mozart sera le grand musicien de notre siècle et des autres.

— Vous nous dites les impressions que vous avez reçues, et ne nous parlez pas de celles que vous avez données. Il paraît que jamais vous n'aviez joué sa grande sonate en *ut* mineur avec tant d'enthousiasme et de précision. On s'est levé de toutes parts sur les dernières mesures; les femmes vous jetaient leurs bouquets. C'était un triomphe. Les fleurs pleuvaient, comme les notes sur les touches du clavier.

— Vraiment, mademoiselle, vous êtes bien instruite.

— Et vous bien modeste, Wilhelm... Ainsi vous avez fait tort au succès de Cornélia, et, pour la première fois, l'instrument a vaincu la voix humaine.

— Je connaissais l'air qu'elle avait choisi, et n'en attendais aucun effet. C'est une musique froide et monotone. En vain, Cornélia a répandu sur elle, avec profusion, toutes les perles crystallines de sa voix, tous les trésors de son génie et de son talent.

— C'est la coquetterie ordinaire de ces dames. Elles aiment à chanter de mauvaise musique, pour n'avoir point ensuite à partager les applaudissemens. Mais, heureusement, il n'en est pas toujours comme elles espèrent, et quelquefois il leur arrive de tomber, pour avoir cru qu'elles pouvaient marcher seules et sans l'aide du maître.

— Et, pourtant, je lui avais conseillé un air si éclatant d'effet, si plein de mélodie et d'inspiration, où sa voix aurait eu des jets limpides et merveilleux!

— Lequel donc?

— Le grand air de la Reine de la nuit dans la *Flûte enchantée*. Oh! si vous saviez quelle musique divine!

— Et pourquoi n'a-t-elle point suivi votre conseil?

— Il est trop élevé pour sa voix; d'ailleurs, elle ne l'avait pas ici.

— Était-il donc bien difficile de se le procurer?

— Il suffisait d'écrire à Vienne. J'aime cet air à l'adoration, et cela, pour l'avoir entendu chanter dans la rue, un soir, par une pauvre fille qui n'en gardait ni le ton, ni la mesure. Mais, n'importe, sous cette grossière enveloppe, j'ai découvert le diamant. Dans ce chaos profond, j'ai vu monter une gerbe sonore; et la femme qui me chanterait cet air comme je rêve qu'il peut être chanté, avec cette voix merveilleuse et cette inspiration qu'avait la muse au clavier du jeune maître, cette femme serait pour moi un ange du ciel; car elle me porterait sur son aile aux plaines des étoiles, et me ferait entendre leur musique.

— En vérité, je ne connais pas cet air dont vous parlez, Wilhelm, mais je suis bien certaine qu'il existe dans votre tête, plus sublime que Mozart ne l'a fait. Donc si j'ai un conseil à vous donner, c'est d'éviter, autant qu'il vous sera possible, de l'entendre, cet air, et de ne jamais mettre le pied dans un salon où l'on vous aura dit par avance qu'une femme doit le chanter. Puisque, en naissant, vous avez eu le bonheur de recevoir du ciel une ame pure, inspirée et sonore, jouissez tout seul de ces divins concerts inouïs du monde extérieur. Écoutez chanter les voix de votre ame; mais n'espérez jamais que l'organe humain, quelles que soient sa puissance et son agilité, en vienne à lutter avec elles. Croyez-moi, Wilhelm, gardez en vous votre idéal; car si vous tentiez sur lui quelque effort matériel, il vous échapperait au lieu de se réaliser. L'idéal est comme un papillon qui tombe en poudre au seul attouchement des doigts. Dieu me pardonne! je fais de la philosophie. Ce que c'est que l'exemple : en suivant la pente où vous m'aviez conduite j'allais tout droit m'abîmer dans la métaphysique. Ainsi donc, Wilhelm, c'est convenu; nous irons à la fête du grand Duc; ma mère le veut bien. Ah! si vous voyez les demoiselles de N., demandez leur donc quelle toilette elles comptent faire. En vérité, ma mère et moi, vivons tellement loin du monde, que nous ne savons plus comment on s'habille aujourd'hui.

. . . .

. . . .

. . . .

Une heure après, Lucinde était dans sa chambre, assise devant une petite table de travail. Elle écrivait à Vienne pour demander en toute hâte l'air de Stella dans la *Flûte enchantée*, opéra en deux actes, de M. Mozart.

Frédéric Mab.

(La suite au prochain numéro.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA JUIVE,

Opéra en cinq actes, paroles de M. SCRIBE,

Musique de M. F. HALEVY,

(Troisième article.)

MUSIQUE. — ACTES II ET III.

Le désir de rendre l'exposition de son sujet aussi complète que possible a conduit l'auteur du poème, dans le premier acte de la pièce, à des développemens si compliqués qu'il a fallu beaucoup d'art pour maintenir l'ordre et l'unité dans ce riche déploiement de masses, et que, malgré le grand talent de M. Scribe, la marche de l'intrigue principale est, dans certains momens, quelque peu embarrassée. Par cette disposition du poème, le compositeur s'est, de son côté, vu obligé à écrire des morceaux d'ensemble extrêmement compliqués, qui, très-beaux, sans doute, sous le rapport musical, rendent cependant le développement du drame moins lucide, et cette circonstance réagit, à son tour, d'une manière défavorable sur les effets de la musique.

Ces inconvéniens n'existent pas dans les second et troisième actes de la pièce, où l'action se déroule avec plus de simplicité et de clarté: aussi, en ce qui touche la partie musicale, ces deux actes sont-ils généralement placés au-dessus du premier. — Après une courte introduction, dite par l'orchestre, commence un cantilène, aussi caractéristique par sa mélodie que par les traits harmoniques, cantilène qui, alternativement chanté par Rachel et par Éléazar, est parfois accompagné du chœur. Ce seul morceau suffirait pour faire reconnaître en M. Halevy un compositeur dramatique, heureux dans ses conceptions, tant l'expression en est vraie, tant le choix des moyens dont il s'est servi est naturel et judicieux. Si l'on joint à cela le sentiment profond et la dignité que Nourrit déploie dans son rôle; si l'on y ajoute l'effet que produit l'arrivée inattendue d'Eudoxie et la manière caractéristique dont les contrastes propres à cette situation sont mis en relief par la musique, on est forcé d'avouer que, sous le double rapport musical et dramatique, cette scène est une des plus remarquables qui existent sur le théâtre. — Nous trouvons que M. Halevy est moins heureusement inspiré quand il s'agit de revêtir de formes musicales un dialogue vif et rapide, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit du véritable *récitatif* dramatique. Dans ces sortes de morceaux il emploie souvent la forme du cantilène, ce qui ralentit la marche de l'action. Ainsi, par exemple, toute la scène qui se passe entre Éléazar et Eudoxie au sujet de la chaîne, forme un obstacle au développement rapide de l'ensemble. Du moment que des vers comme ceux-ci « trente mille florins! Je n'en puis rien déduire » doivent absolument être mis en musique, le récitatif *semplice* était la forme musicale qui convenait le plus à ce morceau. Mais nous retrouvons tout le mérite du compositeur dans l'air d'Eudoxie « ah! dans mon âme. » Cet air renferme des mélodies si brillantes, et ces mélodies, soutenues par de riches combinaisons harmoniques, sont dites avec tant d'art par Mme Dorus-Gras; elles sont rendues si expressives par la chaleur et l'énergie qu'elle met dans son chant, que l'auditeur ému ne saurait se défendre d'un sentiment d'admiration. Nous placerons sur la même ligne l'épisode à trois voix commençant par ces paroles d'Eudoxie: « ô doux espoir. »

Pendant qu'Eudoxie se livre aux douces illusions de l'espérance, Léopold exprime la vivacité de ses tourmens et Éléazar sa satisfaction du marché qu'il vient de conclure. Dans ce morceau, les sentimens les plus opposés, rendus avec toute l'énergie de la vérité, finissent par produire le plus heureux ensemble harmonique et mélodique. Ce beau passage revient plus tard, et transforme cette scène en un trio, dans lequel Mme Dorus-Gras déploie, avec le plus brillant succès, tout le charme de son talent.

La scène suivante entre Rachel et Léopold, où, vers la fin, survient Éléazar, a parfaitement réussi à M. Halevy: mais la romance de Rachel « il va venir », qui montre si bien tout ce que l'ame de la jeune Juive renferme de sensibilité et de délicatesse, nous a paru encore supérieure. Cette situation a été si bien comprise et si poétiquement exprimée par le compositeur; Mlle Falcon donne à son chant, comme à son jeu, un caractère de vérité si entraînant, que nous ne saurions trop admirer le talent des deux artistes. Le chant, si expressif en soi, est un dialogue continuel avec les instrumens chargés de l'accompagner, et la cantatrice, par ses mouvemens dramatiques, s'élève à un tel point jusqu'au sublime de l'art qu'elle nous paraît inimitable dans cette scène si attachante. Nous ne pouvons, aussi, que nous exprimer d'une manière avantageuse sur celle où Léopold déclare à Rachel qu'il est chrétien, et où il finit par la presser de fuir avec lui. Cette partie du drame se développe dans un grand duo, dont plusieurs endroits sont marqués par des traits caractéristiques, et qui fournit à Mlle Falcon ainsi qu'à M. Lafond, l'occasion de triompher des plus grandes difficultés et de montrer leur talent sous le jour le plus favorable. Quel mélange touchant de crainte et d'espoir, de confiance et d'amour, dans ce duo! Nous ne connaissons rien de plus expressif ni de plus gracieux que ce court morceau d'ensemble « que ton cœur m'appartienne! » — Nous arrivons au trio, si généralement admiré, qui forme la finale du deuxième acte. Ce grand morceau doit attirer les mêmes éloges à l'auteur du poème, au compositeur et aux artistes exécutans. Ici, le musicien a si bien su unir la vérité de l'expression aux formes les plus belles; il a joint une harmonie si riche et si originale à un chant déjà si expressif; il a partout su lier la partie du chant aux voix de l'orchestre avec tant de goût et de sagacité, que nous ne croyons que lui rendre justice en ne mettant point de bornes au tribut d'admiration que nous lui devons. Quelle finale! et cependant il n'y a que trois personnes en action! Pour produire de tels effets, il ne fallait rien moins que tout le talent d'un savant maître de l'art musical.

Après tant de scènes d'un caractère si pathétique; après tant de jouissances musicales, jouissances trop multipliées et souvent d'un genre trop grandiose pour être goûtées et comprises de tout le monde, l'ame de l'auditeur, exaltée jusqu'à l'extase, avait besoin de quelques momens de repos; l'auteur du poème et le compositeur l'ont également senti. Ils ont donc cédé au directeur de la mise en scène et à l'art de la danse la tâche d'occuper nos sens pendant une partie du troisième acte, qui commence par la fête qu'Eudoxie a organisée en l'honneur de son époux. Qu'on veuille bien nous dispenser de décrire la pompe des décorations, du ballet, celle du banquet et le brillant luxe ainsi que la vérité des costumes! Cette magnificence théâtrale est poussée si loin que, bien qu'en ce moment l'or-

chestre déploie pareillement toute sa pompe, ses effets sont presque étouffés par les bruyans prestiges de la scène. Cette observation s'applique surtout à la marche du cortége, où l'on regrette que la musique ne se fasse pas jour, à travers cet ensemble étourdissant, par quelques-uns de ces traits qui excitent l'attention et frappent par leur éclat. C'est peut-être, du reste, par cela même que la scène finale qui suit (celle où Rachel accuse Léopold, et où Brogni prononce son terrible anathème) produit un si grand effet. La situation déchirante de Rachel, tout entière au sentiment de la vengeance, a été rendue avec autant de vérité par le compositeur que par Mlle Falcon; toutefois, cette scène laisse une impression désagréable par les paroles haineuses de Rachel, paroles qui nous semblent trop en opposition avec la délicatesse de son sexe, et dont nous aurions voulu que l'auteur eût adouci l'âcreté trop brûlante par quelques lueurs d'un amour non encore totalement éteint et par quelques mouvemens de compassion de la part de Rachel. Nous croyons que ce reproche est généralement adressé au spirituel auteur du poème, dans l'œuvre duquel on blâme encore un manque de variété dans les situations de la pièce, qui, bien que multipliées, offrent une couleur trop uniforme. Il n'a point assez fait pour ses héros, notamment pour Rachel et Eléazar. Ces derniers devraient exciter un intérêt plus vif: ils devraient, par leur dignité morale, occuper un rang plus élevé parmi les autres personnages du drame. Nous trouvons, en revanche, que le caractère du cardinal est dignement tracé dans la scène de l'anathème. Levasseur, par la beauté de sa voix et par l'expression de son jeu, nous paraît bien à sa place, surtout si, comme aux dernières représentations, il laisse paraître plutôt une vive émotion intérieure que la sévérité d'un juge irrité. Pendant tout le cours de cette scène, M. Halevy a puisé avec un grand bonheur à la riche source de ses inspirations, et la musique instrumentale offre, en particulier, les plus beaux effets. Au surplus, le compositeur ayant presque épuisé tous les moyens de l'art pour rendre dignement tant de grandes scènes qui précèdent le moment dont nous parlons, c'était une tâche, pour ainsi dire, impossible à remplir, que de rendre la musique de cette dernière situation, sous le rapport dramatique, la partie culminante de l'ensemble.

THÉATRE ITALIEN.

Marino Faliero, opéra en trois actes, musique de M. Donizetti.

(Première représentation.)

Encore un succès brillant au Théâtre-Italien: *Marino Faliero* s'est fait attendre long-temps; il n'a paru qu'à la fin de la saison; mais il arrive assez tôt pour contenter les amateurs et faire constater sa réussite. La tragédie ou, pour mieux dire, les tragédies que divers auteurs, Byron en tête, ont bâties sur l'aventure du doge décapité, ont fourni le sujet, les scènes, le dialogue du nouveau livret. Marino Faliero veut obtenir justice d'un affront que le patricien Steno lui a fait, et le sénat la lui refuse. Marino, doge octogénaire, ne peut venger l'épée a la main l'injure faite à sa très-jeune épouse; ce n'est pas Steno qu'il attaquera, mais le corps entier des patriciens dont il renversera la puissance. C'est du moins le projet du vieillard irrité; son ressentiment le pousse dans une conjuration plébéienne, conduite par le juif Israël, chef des ateliers de l'arsenal de Venise. Faliero parait au rendez-vous; tous les poignards se lèvent sur lui, mais il a déposé les insignes de la souveraineté: le doge n'est point là; c'est un compagnon de plus qu'Israë vient d'enrôler dans sa troupe. Au moment de prononcer le serment fatal qui doit l'unir au sort des conspirateurs, le tonnerre éclate: à la lueur des éclairs, il voit le corps de son neveu Fernando frappé de mort par Steno. Ces funestes présages ne l'arrêtent point. Cette belle scène, terminée par le chœur du serment, sert de finale au second acte. Le complot est découvert; on s'empare de Faliero et de ses complices, et cela se fait en un tour de main au Théâtre-Italien: condamnés à mort, ils embrassent leurs femmes, leurs amis, et on les conduit au supplice. Elena, Mme Faliero, dans un moment d'effusion de cœur, avoue à son mari qu'elle n'a pas gardé la fidélité conjugale avec une rigueur bien scrupuleuse: Fernando son neveu était aussi son amant. Les jésuites auraient condamné cette confidence au moins inutile; car personne n'est tenu de déposer contre ses propres intérêts.

S'il y a des situations fortes et musicales dans cette tragédie devenue opéra, on y remarque aussi de grands défauts, que le poète aurait dû corriger en ajustant cette pièce pour un théâtre lyrique. Le second acte est occupé en entier par la conjuration; les femmes n'y paraissent point; le premier ténor est tué à la fin de cet acte; nous serons privés de la voix de Rubini pendant le troisième acte. L'amour tient trop peu de place dans le drame; le complot, les projets de vengeance du doge et de ses affidés donnent une couleur uniforme à l'action dramatique, à la musique; il était difficile d'introduire des airs joyeux au milieu de tous ces événemens tragiques.

M. Donizetti a surmonté ces obstacles avec autant d'esprit que de talent; la gaieté ne pouvait se montrer dans son œuvre: il y a mis du charme, de la grace, de la passion. Les deux cavatines chantées par Rubini, l'air de Mlle Grisi, le prouvent. Ces trois morceaux brillent d'un vif éclat au milieu de ces images sombres, de ces chœurs de conspirateurs; celui qui termine le second acte est d'une grande beauté. L'introduction de l'opéra se fait remarquer par sa vigueur; les deux cavatines données à Tamburini ont peu d'originalité sous le rapport de la mélodie; l'instrumentation est calquée sur le moule de toutes les cavatines de l'école moderne. Le duo chanté par Rubini et Mlle Grisi a fait peu de sensation; celui des deux basses, quoique un peu long, est conduit avec beaucoup d'art; la partie déclamée sur les jeux de l'orchestre est charmante, et la cabalette à deux a produit un excellent effet. Le premier air de Rubini est modulé d'une manière fort originale, et le second, orné de solos de violoncelle, est délicieux; il prend ensuite une allure noble et fière. *Marino Faliero* est un œuvre de beaucoup de mérite, et qui fait le plus grand honneur à M. Donizetti. Ce maître suit, il est vrai, les formes données; ses airs, ses duos sont taillés sur des patrons connus; mais il sait trouver du nouveau dans ses mélodies et ses effets. L'unisson est à la mode; il s'est lancé à corps perdu à travers les unissons.

L'exécution très-défectueuse pour le finale du second acte, dont la dernière cadence a été abandonnée par le chœur, a été excellente pour le reste de l'opéra. Avec des champions tels que Rubini, Lablache, Tamburini, Mlle Grisi, pour les rôles principaux, et Santini, Ivanoff pour des parties moins importantes, on est sûr de ne pas rester en chemin. I. C. T.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 12.**

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 22 MARS 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

Nous venons de recevoir de M. Alexandre Dumas, la ballade de *Bourbon l'Archambault*, que nous donnerons dans un prochain numéro.

ZINGARELLI.

Zingarelli, le Nestor des compositeurs ultramontains, le dernier membre de ce grand triumvirat, qui, au commencement de notre siècle, brillait encore d'un si vif éclat sur l'horizon musical de l'Italie, Zingarelli vient de rejoindre dans la tombe ses illustres rivaux Cimarosa et Paësiello, et, oublieux que nous sommes de la gloire passée, c'est à peine si nous nous rappelons aujourd'hui le nom de ce compositeur qu'on idolâtra jadis comme auteur de *Roméo et Juliette*, et auquel tous les arts refusent maintenant un monument funèbre, la sculpture comme la poésie, la peinture comme la musique. L'époque à laquelle brillèrent Cimarosa, Paësiello et Zingarelli fut incontestablement celle où la musique dramatique s'éleva en Italie au plus haut degré de splendeur. Si on avait vu leurs devanciers Sacchini, Durante et Pergolèse asservis encore jusqu'à un certain point à l'ancienne scolastique musicale; si les mélodies de ces grands maîtres subissaient encore le joug des combinaisons pointilleuses de l'harmonie, l'influence progressive d'une ère nouvelle ne put cependant être dès lors méconnue.

L'art disparut peu à peu devant la nature, et la mélodie sut conquérir tous ses droits. La vérité, la simplicité et l'expression devinrent les caractères distinctifs auxquels les compositeurs attachèrent une plus grande importance. L'instrumentation abandonna aussi la route qu'on avait suivie jusqu'alors, et, quelque pauvre ou chétive qu'elle puisse paraître, si on la compare avec ce qu'elle est devenue depuis, après l'apparition des chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven, on voit cependant, dès cette époque, les compositeurs ne plus se contenter comme précédemment, pour leur instrumentation, du simple accompagnement de quelques instrumens à cordes; mais si, sous ce rapport comme sous celui de la richesse et de l'ornement des mélodies, ils sont inférieurs aux maîtres de la nouvelle école italienne, on doit convenir aussi que, pour l'invention, ils sont restés plus fidèles au naturel et à la vérité. C'est de l'école des Sacchini et des Durante que sont sortis ces hommes auxquels la musique dramatique de l'Italie est redevable de la gloire immense que lui procurèrent d'innombrables œuvres connues bientôt dans toute l'Europe. C'est à cette école que vint se former Mozart dans ses voyages en Italie; c'est là qu'encore tout hérissé des subtilités musicales et des calculs mathématiques du contrepoint, sous l'empire desquels l'art languissait épuisé sur la terre d'Allemagne, le jeune enfant apprit à revêtir la science des formes si belles et si touchantes de la mélodie. C'est de là qu'il rapporta dans sa propre patrie ses nobles conquêtes, montrant à l'art musical une route nouvelle, et

donnant lui-même l'exemple d'une harmonie savante unie à une mélodie suave, auxquelles il sut encore joindre une instrumentation telle qu'on n'en avait jamais entendu de semblable. Tout ce qui vint ensuite se forma sur un si beau modèle, avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins de génie, Beethoven aussi bien que Weber, Rossini comme ses rivaux, et la nouvelle école devint le tombeau de l'école ancienne.

Zingarelli, le dernier débris de cette glorieuse période de la musique italienne, est mort, après avoir vu disparaître un à un tous les coryphées de son temps, après avoir vu s'évanouir successivement et leur gloire et la sienne propre. Cimarosa, Jomelli et Paësiello succombèrent du moins au plus fort de leur réputation et pendant que leurs œuvres faisaient encore l'ornement de tous les théâtres, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur de l'Italie. S'ils se disputaient entre eux la première place, aucun génie n'avait encore paru, dont la supériorité pût les écraser tous. Qui donc, à cette époque, aurait eu la témérité de vouloir produire un plus grand effet que Zingarelli dans son Roméo? Cet air si puissant : *ombra adorata*, qui produisait une impression presque magique, qui donc aurait osé se flatter de le faire oublier par une composition moderne? C'était une gloire qui n'était réservée à aucun compositeur de ce temps.

Mais le temps, dont la puissance est si irrésistible, le temps qui engloutit successivement les empires et les nations, le temps ne pouvait laisser l'art dans un état stationnaire. Sa marche toujours progressive nous entraîne constamment en avant, il exige de nous des productions toujours nouvelles, et toutes les anciennes créations, toutes jusqu'aux plus sublimes, disparaissent tour à tour, sinon du souvenir des hommes, au moins de la scène de la vie active. Ce qui disparaît ainsi du cercle de la vie, devient dès lors de l'histoire, et l'histoire ne tarde pas à être ensevelie dans la poussière et la solitude des bibliothèques. C'est là que sont enfouis des trésors si nombreux que leur vue seule nous ôte le courage d'ouvrir des pages restées intactes depuis tant d'années, détournés que nous sommes par les exigences impérieuses du temps présent, par mille motifs plus ou moins futiles, ou par mille besoins physiques qui nous laissent à peine le loisir de tourner nos regards vers les temps qui ne sont plus.

Mais qu'il doit être horrible le sort de l'artiste qui, après avoir, dans la première moitié de sa vie, été le héros de triomphes sans nombre, après avoir fait l'objet de la vénération et de l'idolâtrie de ses concitoyens par la force de son génie, et après s'être ainsi élevé au comble de la félicité terrestre, voit tout à coup le charme de la nouveauté rompu, alors que ses oreilles attristées cherchent en vain quelque acclamation, et que la foule inconstante, après s'être choisi une autre idole, fait fumer son encens sur des autels nouveaux, laissant aujourd'hui le vieillard dans un oubli complet et refusant à ses cheveux blancs les applaudissemens qu'elle prodiguait jadis à sa jeunesse! Combien les jours de son ancienne gloire ne doivent-ils pas lui être à charge, à ce pauvre artiste, qui, avant de descendre au tombeau, a la douleur de voir mourir son nom, ses œuvres et sa gloire!

Voilà pourtant quel a été le sort de Zingarelli, depuis que Rossini est venu détrôner l'ancienne école musicale de l'Italie. Il fut assez malheureux pour assister en spectateur muet à son complet abaissement, il lui a fallu s'asseoir sur les débris de ses autels renversés. Depuis vingt années, il a dû se repaître en silence de son humiliation, et, nouveau Marius, il lui a fallu dévorer d'un œil d'envie les triomphes toujours croissans d'un autre Sylla.

Ce n'était pas assez, et pour qu'il pût boire jusqu'à la lie ce calice amer, tout le monde autour de lui, et jusqu'aux élèves de son propre conservatoire, tout le monde oublia les compositions du vieillard, qui, du matin au soir, n'entendit plus d'autres mélodies que celles-là mêmes qui étaient le plus insupportables à son ame comme à son oreille. Or, comme le monde n'avait plus de consolation à lui offrir, il se jeta entre les bras des jésuites, et son ame affligée chercha des secours dans l'accomplissement journalier de ses devoirs religieux.

Un jour, revenant de faire un petit voyage maritime, je me rappelai une invitation de Zingarelli, et me décidai à lui rendre une visite, me proposant de recevoir de lui des explications sur l'organisation intérieure du Conservatoire napolitain. Je le trouvai entouré de plusieurs révérends pères de la société de Jésus, et profondément plongé dans des considérations métaphysiques. L'arrivée d'un profane tel que moi donna à la conversation une tournure plus mondaine, et nous nous mîmes bientôt à traiter des sujets tout sublunaires. Zingarelli me questionna avec beaucoup d'intérêt pour savoir s'il y avait encore beaucoup de jésuites en Allemagne. Hélas! répondis-je, nous sommes privés de ce bienfait. Comment cela? reprit-il avec étonnement. — Eh! mon Dieu, oui, on les a chassés de toute l'Allemagne. — Cela n'est pas possible, s'écria-t-il; comment se fait-il que les Allemands soient descendus à un tel degré d'aveuglement et d'ignorance? — Cela n'est que trop vrai, lui répondis-je, cependant il nous reste une consolation. — Et laquelle? — C'est que nos voisins, les Français, au moyen des mis-

sionnaires sans nombre qui assiègent toutes les villes et tous les villages, parviendront bientôt à faire pénétrer la lumière jusque dans le sein de l'Allemagne. Quelques uns de ces saints personnages ont déjà commencé parmi nous leur pieuse mission; mais le gouvernement prussien s'est montré assez endurci pour les faire reconduire immédiatement jusqu'à la frontière. —Nous ne devons plus nous étonner, dit Zingarelli, en s'adressant aux saints pères qui l'entouraient, si ces pays sont encore tellement en arrière de la civilisation. On m'objectera leur musique, ajouta-t-il; je conviens que les Allemands sont bien avancés sous ce rapport, et qu'ils produisent de magnifiques compositions qui menacent même de surpasser les nôtres. Mais qu'y a-t-il là d'étonnant? Nous autres Italiens, nous habitons un climat délicieux, et nous ne nous mettons à travailler que pour nous délasser d'une promenade à la campagne ou sur mer, tandis que vous, emprisonnés comme vous l'êtes dans vos maisons qu'environnent des montagnes de glace, vous vous trouvez de toute nécessité relégués dans vos habitations pendant des mois entiers; quelle merveille à ce que vous produisiez des chefs-d'œuvres de science et d'inspiration qui nous jettent dans l'étonnement, nous autres épicuriens du midi? «Sans doute, pensai-je en moi-même, voisins de la nouvelle Zemble, comme le sont les habitans des bords du Rhin, une seule chose m'étonne, c'est que dans le cœur de la canicule, notre cervelle ne nous gèle pas dans la tête.

Après que Zingarelli eût congédié les saint pères, tout ébahis de ses colossales connaissances en géographie, nous fîmes ensemble une visite détaillée du Conservatoire.

En parcourant les corridors, nous fûmes aussitôt assaillis par le bruit des violons, des flûtes et des clarinettes, qui tous se faisaient entendre à l'unisson, à la tierce ou à la quarte, suivant le caprice ou l'envie de chaque exécutant, suivant l'inspiration momentanée de l'artiste, selon que l'habileté mécanique ou le talent d'improvisation animait les élèves, tous revêtus de la soutane et couverts du tricorne du séminaire. Quand nous fûmes parvenus jusqu'aux salles d'étude, ce fut bien une autre affaire. L'un criait à tue-tête, l'autre chantait, celui-ci jouait du violon, celui-là soufflait dans sa flûte ou dans sa clarinette, il y en avait même qui sifflaient des préludes. Bref, si on avait eu l'intention d'élever un conservatoire destiné à détruire chez les artistes tout sentiment musical, il eût été impossible de mieux parvenir à ce but. Cependant, soit qu'il fût habitué à ces exercices, soit qu'il fût doué d'une forte dose de stoïcisme musical, soit enfin que son attention fût captivée par quelque sujet plus important, Zingarelli ne me parut pas affecté le moins du monde par tout ce tintamarre. Il fixa seulement son œil pénétrant sur chaque pupître pour distiguer duquel de ses ouvrages étaient tirés les morceaux qu'on exécutait; Mais, ô désespoir! Les violons raclaient du Moïse, les flûtes soufflaient de l'Othello, les clarinettes, du Barbier de Séville; toujours et partout du Rossini, et rien que du Rossini, depuis l'énorme contrebasse jusqu'à la légère petite flûte, depuis les vibrations de la voix humaine jusqu'à celles des timballes. Le malheureux Zingarelli se tourna involontairement vers moi, et me dit en soupirant : *non, è più salute.* Voilà donc, me dis-je, cette école de Durante, d'où sont sortis tant de grands artistes qui ont répandu dans toute l'Europe la gloire musicale de l'Italie! C'est donc là cette école qui a produit des hommes tels que Vinci, Pergolesi, Duni, Sacchini, Traetta, Jomelli et tant d'autres! Je compris alors clairement comment de grands établissemens sont souvent conduits à leur ruine, précisément par des hommes qu'une gloire européenne semblait appeler à les diriger. En prenant des années, ces hommes se laissent aller à tous les faibles de la vieillesse. A mesure que leur nom devient moins populaire, l'envie fait des progrès dans leur esprit, et tels génies qni brillaient jadis d'un éclat incomparable, baissent bientôt peu à peu, jusqu'au point de regarder toute faveur accordée à de plus jeunes talents comme un tort fait à leur propre gloire. Pour eux, tout applaudissement payé à un autre perce leur cœur d'une profonde blessure. Ils ne tarissent plus alors en plaintes sur l'ingratitude et l'ignorance du siècle; ils étouffent les germes du génie qu'il devraient cultiver avec sollicitude, et on les voit, craignant jusqu'à leur ombre, se montrer envieux de leurs propres élèves.

C'est ainsi que, sous la direction de Zingarelli, le conservatoire napolitain a été conduit à un état de ruine tel qu'une sage administration continuée pendant de nombreuses années, sera à peine suffisante pour ramener ce bel établissement à un état de prospérité satisfaisante.

Tout ce que le monde avait déversé sur lui de tristesse et d'affliction, Zingarelli a su le peindre vers la fin de sa carrière, dans un dernier chant de douleur, dans un *Miserere* qui renferme l'expression du chagrin, du découragement et du désespoir. Après des plaintes touchantes sur des espérances terrestres, amèrement déçues, le vieillard se sent encore une fois animé d'une inspiration céleste, qui le ramène vers un avenir meilleur. Dans ce *Miserere*, le grand artiste a exhalé son dernier adieu à ce monde. C'est le chant du cygne, modulé par une ame plaintive et accablée de douleur.

MAINZER.

LES CIGNES CHANTENT EN MOURANT.

CHAPITRE IV.

Une fleur qui parle.

C'était une admirable nuit de printemps. La lune montait à l'horizon au milieu d'étoiles sans nombre; et, dans les champs, les brins d'herbe nouveaux remuaient, comme des clochettes, leurs perles de crystal, dont le son argentin appelait à la fête du soir les esprits de l'air et des rosées. Le vent du soir avait inondé ses cheveux blonds des senteurs les plus rares; et comme un cavalier élégant et fier de sa personne va d'une femme à l'autre, effeuillant çà et là sa gerbe de mots flatteurs et de salutations, ainsi le vent du soir, léger, frais et pimpant, et revêtu d'une robe d'or et tissée avec les fils des étoiles, visitait toutes les fleurs, tous les épis, tous les calices, donnant à l'une un baiser, à l'autre une parole heureuse, à l'autre une harmonie. Au jardin du ciel, aux plaines de la terre, tout s'agitait, rayonnait, chantait. La nature envoyait au firmament le cantique de sa résurrection, et, de sa robe verdoyante, secouait dans les airs des parfums et des murmures. Le rameau, la feuille et le gazon, tout, sur la terre, avait une voix sonore et douce qui disait : Mon Dieu, je te rends grâce de la sève que tu m'as donnée et des fleurs que je porte et des parfums que j'exhale; et la brise nocturne, mêlant ensemble tous ces bruits, en faisait un concert non pareil, une musique solennelle. — Il pouvait être alors une heure. Tout à coup, la porte du cabinet mystérieux s'ouvrit. Lucinde entra plus pâle que jamais, les cheveux en désordre et les pieds nus. Elle tenait quelques feuillets de musique, et certes, à voir ses yeux béans les parcourir avec inquiétude, ses mains ardentes les étreindre et les coller sur sa poitrine, on eût dit que sa destinée était attachée à ces feuillets. — Tu cesseras de t'étonner, lecteur, si je t'apprends que les notes étaient écrites sur ce papier, selon la mesure et l'ordonnance que Mozart leur avait données dans sa dernière partition. En effet, l'air que Lucinde tenait en ses mains n'était autre que celui de *Stella* dans la *Flûte enchantée*. Elle l'avait reçu de Vienne dans le jour; et, juge de son supplice! ce n'était qu'à cette heure, au milieu de la nuit, qu'elle en pouvait jouir; car tu sais à quelles fatales conditions Lucinde étudiait la musique. Madame de Wolfram venait de s'endormir seulement, et sa fille impatiente s'était jetée aussitôt hors du lit, et dirigée avec ardeur vers le laboratoire où devait enfin s'accomplir le grand œuvre de sa vie; et maintenent, voilà ses yeux béans, ses pieds nus, ses cheveux et ses vêtemens en désordre expliqués.

Aussitôt entrée, elle ouvrit ses fenêtres, et donna libre accès au grand murmure extérieur, pensant que l'orchestre divin soutiendrait noblement les voix harmonieuses de son ame; ensuite ayant placé l'air de *Stella* sur le pupitre, elle vint s'asseoir à son clavier. Long-temps, elle parcourut, du commencement à la fin, cette scène chérie, afin d'en chercher les notes, l'expression et le sentiment. Long-temps, elle creusa ce terrain de mélodie et de sonorité, recueillant avec scrupule et soin les plus petits diamans, les moindres gouttes de lumière; et puis, après une heure de travail et de studieuse recherche, quand elle crut que les chants de Mozart s'étaient complétement insinués dans son ame, et qu'il était bien temps qu'ils en sortissent glorieux et transfigurés, et revêtus du royal manteau que leur jette la voix humaine, Lucinde commença une dernière et solennelle épreuve. Alors, son front prit une expression calme et sereine, ses yeux s'illuminèrent d'une chaste lueur, et ses mains, ayant fait leur devoir, sa bouche s'ouvrit pour chanter. Mais, ô désespoir! la voix ne répondit point aux appels de la jeune fille. Trois fois l'ame frappa le gosier comme un métal rebelle, sans en pouvoir tirer un son; trois fois, son cou d'albâtre se tendit en de vains efforts, et se raya de sillons bleus. O désolation; pas de voix! et c'était demain le concert du grand Duc. Pas de voix! et, devant ses yeux, elle avait de la musique de Mozart, et son ame chantait des concerts célestes. Adieu les triomphes du lendemain, les couronnes que Wilhelm ramassait à ses pieds; adieu, adieu les beaux rêves d'amour et de bonheur! A quoi lui servaient maintenant ces études pénibles, cette science acquise au prix de la jeunesse et du repos? à lire des sons qu'elle ne pouvait rendre. Ironie amère et fatale de la science! et point de voix! Lucinde était comme en démence, déchirait ses vêtemens, se frappait la poitrine, et parcourait la vaste galerie, appelant ses illusions sans espoir envolées. Tant de douleur avait brisé cette ame délicate et fragile. Lucinde succombait à ces dernières émotions; et quand ses yeux n'eurent plus de larmes à répandre, sa poitrine plus de gémissemens à jeter; quand toute source de plainte fut tarie, elle tomba comme une morte aux pieds d'une haute croisée entr'ouverte, par où pénétrait dans la galerie une brise tiède et pure qui fécondait sur leurs tiges toutes ces belles fleurs de l'Inde.

Alors Lucinde entra dans un monde nouveau. Elle parcourait un immense jardin tout rempli d'arbustes lumineux et de tiges sonnantes. Des lys hauts de six coudées tremblaient à la brise nocturne, et leurs voix amoureuses et crystallines chantaient sur des airs inouis les plus charmans sonnets italiens. Plus loin, et dans un autre champ,

ondulaient en gerbes des plantes rares et des fleurs inconnues à tous les botanistes de la terre, et ces fleurs étranges, dont les calices débordaient de rosée et de lumière, révélaient dans leur enivrement les gentils noms dont les avait appelées la nature. La prairie avait des sons timides et flûtés; le bois de sourds murmures, et la cascade, en jaillissant, secouait dans les airs de métalliques vibrations, qu'on aurait pu comparer aux plus fraîches roulades des cantatrices italiennes. C'était, en vérité, une magnifique symphonie, où chantaient cent voix diverses qui ne s'accordaient nullement; et pourtant, ô miracle! l'oreille n'était blessée en aucun point.

Et il en est ainsi des bruits vagues de la nature. Le grand musicien les a tellement combinés, qu'il n'est pour eux ni ton, ni mesure, ni dissonnance. Pour être justes et beaux, ils n'ont qu'à s'exhaler au hasard. Lucinde était dans le ravissement. Son ame se dilatait aux sereines consolations que répandait en elle cette musique bienheureuse, dont elle aurait cependant bien voulu surprendre le mystère. Or, comme elle s'inclinait sur une touffe d'herbes, cherchant s'il ne s'y cachait pas quelque insecte sonore, un beau cactus, d'une espèce inconnue, abaissa jusqu'à ses pieds, comme pour la répandre, sa large coupe de carmin, et doucement effleura l'un des pans de sa robe. La jeune fille, étonnée à ce nouveau prodige, s'arrêta, et la tige ayant levé le front, lui dit: «Lucinde, je te connais, j'ai suivi tes études, et bien des fois je me suis éveillée au bruit de ton clavier, dont les notes sonores tombaient en moi comme des gouttes de rosée, et fécondaient mon sein. Et depuis, je les garde comme un trésor, ces notes. En effet, Lucinde aperçut tout autour du calice un collier lumineux et tremblant, d'où s'échappaient, par intervalle, des airs qu'elle connaissait bien. Or la fleur reprit: « écoute, aujourd'hui je suis comme toi, pauvre fille; toutes les herbes chantent dans la prairie; hélas! et moi, je demeure silencieuse, au milieu du concert universel, et n'ai d'autre consolation que celle de me balancer sur ma tige, en mesure. Et Dieu sait qu'il fût un temps où j'avais une voix éclatante, et nulle de celles qui font tant de bruit ce soir, n'aurait osé murmurer à mes côtés. Hélas! hélas! ma belle voix, on me l'a prise. C'était un homme pâle et maigre; il avait traversé l'Océan tout exprès pour me prendre ma voix et l'emporter en Europe dans une fiole de crystal. Depuis ce temps, je pleure et serais morte, sans la voix que tu m'as donnée, ô Lucinde! Aussi, le soir, quand toutes chantent dans la plaine, je prends au fond de ma cassette d'or le beau collier dont tu m'as fait présent, et grâce à toi, je trouve encore des vibrations sereines. En échange de la voix dont tu m'as donée, écoute, je veux te donner la mienne, s'il en est temps encore. On m'a dit que cet homme ne nous prend notre voix que pour la vendre ensuite aux femmes à qui Dieu en a refusé une. Il se nomme Coppelins; va le trouver de ma part; demande-lui ma voix, je te la donne.»

L'aube commençait à blanchir, l'alouette à chanter. Lucinde tressaillit; la fraîcheur du matin venait de la saisir; elle essuya son col et ses cheveux tout trempés de rosée, et sa confusion fut grande, en se voyant ainsi demi-nue aux premières clartés du jour.

Frédéric Mab.

(La fin au prochain numéro.)

GUILLARD ET SACCHINI (1).

Monsieur,

J'avais lu, il y a un mois environ, dans un journal, un article sur Sacchini, qui outrageait à la fois la vérité et la mémoire de mon illustre maître. Bien que j'éprouvasse plus que de la surprise, en y voyant relatés comme historiques, des faits entièrement controuvés et même de pure invention, je gardais le silence, me fiant sur le peu de publicité de la feuille qui avait accueilli cette malencontreuse narration; mais, aujourd'hui que je trouve avec les mêmes détails et les mêmes erreurs, cet article reproduit dans *le Voleur*, journal fort répandu, et dont tous les articles portent, pour ainsi dire, avec eux, un cachet d'authenticité, je crois de mon devoir de rétablir les faits sous leur véritable jour, et surtout de réfuter ceux qui attaquent le caractère privé de mon illustre maître et tendent à lui faire jouer un rôle, à la fois indigne de sa personne et de son talent.

En 1782, Sacchini vint à Paris, de Londres (et non de Vienne). Il fit représenter l'année suivante à l'Académie royale de musique, *Renaud et Armide*, paroles de Lebœuf. Il mit successivement en musique les poèmes de *Chimène* et de *Dardanus*, paroles de Guillard.

Ce dernier, dont le poème d'OEdipe à Colone avait été couronné par l'Académie française (et qui, comme on vient de le voir, s'était déjà heureusement associé avec Sacchini), cédant aux pressantes sollicitations de *Suard*, ami intime de *Grétry*, consentit à en confier la mise en musique à ce célèbre compositeur, qui, informé de la gêne du poète lui fit, sur son ouvrage, une avance de mille écus. Des crachemens de sang et des occupations sans nombre empêchèrent Grétry de travailler à cet

(1) Le journal *le Voleur* ayant inséré dans son n° du 5 janvier dernier un article emprunté à une autre feuille, et qui avait pour titre *Guillard et Sacchini*, dans lequel article on accuse *Sacchini*, de s'être emparé par fraude du manuscrit du *Poème d'OEdipe*, M. Berton, comme élève de ce célèbre compositeur, a cru de son devoir de démentir cette fausse assertion.

Notre *Gazette* étant consacrée spécialement à recueillir tout ce qui peut, en musique, intéresser nos lecteurs, nous avons pensé qu'en reproduisant ici la réfutation de M. *Berton*, nous ferions une chose utile aux personnes qui s'occupent de la partie historique de l'art musical, et surtout un acte de justice envers la mémoire d'un grand artiste. (Note du rédacteur).

opéra qu'il garda pendant plusieurs années dans son portefeuille.

Guillard et Sacchini venaient habituellement dîner chez ma mère, veuve du directeur de l'Opéra, une ou deux fois par semaine. Un jour Guillard, chagrin des retards apportés par Grétry à la composition de la musique de sa pièce, dans un désespoir poétique, se mit à nous en réciter plusieurs scènes. Chacun fut ravi, et Sacchini témoigna vivement ses regrets de ne pouvoir exercer son talent sur un ouvrage aussi touchant et surtout de n'avoir pas mille écus à donner à Grétry pour obtenir son désistement. Ma mère les offrit de suite et M. Fillette-Loreaux (l'auteur de *Lodoïska*, qui depuis est devenu mon beau-frère) proposa alors de se charger, comme avocat, de la négociation. Il se rendit chez Grétry qu'il trouva malade, au lit, lui compta les mille écus et lui demanda le manuscrit. Grétry ne consentit à le rendre qu'avec peine, mais ayant appris que c'était à Sacchini que Guillard destinait son ouvrage, il dit qu'il le félicitait du choix d'un pareil remplaçant. Notre ambassadeur revint triomphant de l'heureux succès de sa mission. Guillard donna sur-le-champ son opéra à Sacchini. Le lendemain mon illustre maître commença OEdipe, et, en moins de six semaines, termina ce chef-d'œuvre!

Sacchini vit représenter ses trois premiers opéras, mais hélas! il n'était plus lorsque son OEdipe fut offert à l'admiration des dilettanti français. Jamais œuvre lyrique n'obtint un succès plus éclatant. La durée de ce triomphe fut telle, qu'il est difficile de lui trouver des points de comparaison. Les mérites de cette belle et touchante composition ont été, sans aucun doute, la source première de son immense succès; mais ne peut-on pas penser aussi que l'événement fatal qui vint briser la lyre de ce chantre divin, en l'entraînant inopinément dans la tombe, a contribué puissamment à vivifier l'enthousiasme qu'un tel chef-d'œuvre avait su d'abord inspirer?

Cet événement fatal, le voici:

La reine Marie-Antoinette, qui aimait et cultivait les arts, avait promis à Sacchini qu'OEdipe serait le premier ouvrage qu'on représenterait sur le théâtre de la cour au voyage de Fontainebleau. Sacchini nous avait fait part de cette bonne nouvelle et continuait à se trouver, selon son usage, sur le passage de S. M., qui, en sortant de l'office divin, l'invitait à passer dans son salon de musique. Là, elle prenait plaisir à entendre quelques-uns des plus beaux morceaux d'*Arvire* et d'*Evelina* (opéra de Guillard auquel Sacchini travaillait alors). Sacchini, ayant remarqué que, plusieurs dimanches de suite, la reine semblait éviter ses regards, tourmenté, inquiet, se plaça un jour si ostensiblement devant S. M. qu'elle ne put se dispenser de lui adresser la parole. Elle le reçut dans le salon de musique et lui dit d'une voix émue: « Mon cher Sacchini, on dit que j'accorde » trop de faveur aux étrangers. On m'a si vivement sollicitée » de faire représenter à la place de votre OEdipe, la Phèdre de » M. Lemoyne que je n'ai pu m'y refuser. Vous voyez ma posi- » tion. Pardonnez-moi! »

Sacchini s'efforçant de contenir sa douleur, fit un salut respectueux et reprit de suite la route de Paris. Il se fit descendre chez ma mère. Il entra tout éploré et se jeta dans un fauteuil. Nous ne pûmes obtenir de lui que ces mots entrecoupés: « Ma » bonne amie, mes enfans, ze souis oun homme perdou, la » reine il ne m'aime piou! la reine il ne m'aime piou! » Tous nos efforts furent vains pour calmer sa douleur. Il ne voulut point se mettre à table. Il était très-goutteux; une oppression excessive nous inquiétait déjà. Nous demandâmes une voiture. MM. Guillard, Loraux et moi, nous le conduisîmes chez lui. Il se mit au lit et... trois jours après il avait cessé de vivre.

Sacchini était né à Naples, le 3 mai 1735.

Il est mort à Paris, le 7 octobre 1786.

OEdipe a été représenté le 1er février 1787.

Sacchini était essensiellement bon, affectueux, honnête. Il n'a jamais dérobé chez Grétry le manuscrit d'OEdipe, comme l'en accuse l'auteur de l'article. Il était incapable d'une pareille action.

La reine n'a jamais eu à cette époque (1786) avec Grétry la conversation qu'on lui fait tenir. Elle n'a pu promettre à ce compositeur des opéras de Marmontel, en dédommagement du manuscrit d'OEdipe, puisque, de 1769 à 1775, Grétry avait composé avec ce poète, savoir: à l'Académie royale de musique, *Céphale et Procris*, et à la comédie italienne, le *Huron et Lucile*, en 1769, *Silvain* en 1770, *Zémire et Azor* en 1771, l'*Ami de la Maison* en 1772, et la *Fausse magie* en 1775.

J'ai vécu dans l'intimité avec Sacchini, et j'affirme tout ce que je viens d'avancer. J'avais le bonheur d'être son élève d'adoption; je le quittais rarement; il m'appelait son cher fils; je travaillais sur une petite table près de son piano. J'ai été témoin de la facilité avec laquelle ce puissant génie a doté l'art musical de ses derniers chefs-d'œuvre. J'ai vu composer *OEdipe* et *Evelina*. Souvent, dans ses momens de repos, il s'amusait à lire ce que je venais d'écrire, même à l'exécuter. Mais lorsque j'avais fait quelque écart d'imagination, il s'arrêtait subitement et me regardant avec un sourire, que la beauté de ses traits rendait encore plus touchant, il me disait: « Mon petit bon ami, cette » phrase, elle est bien jolie! mais elle n'est pas de la famille; » cherche m'en une qui soit au moins la cousine! »

Souvent, après la leçon, il aimait à se promener; je l'accompagnais presque toujours. Il portait habituellement sur lui un volume de Racine et dans l'une des poches de sa veste une carte sur laquelle il avait inscrit, avant de sortir, quelques-uns des vers de l'opéra qu'il comptait mettre en musique le lendemain, s'inspirant ainsi des vers de ce grand poète. Les ouvrages qu'il affectionnait le plus, étaient: *Bérénice*, *Andromaque* et *Phèdre*. Arrivé aux allées les plus solitaires des Tuileries, il se plaisait à parcourir ces chefs-d'œuvre et souvent à me faire réciter quelques tirades des scènes les plus touchantes; puis, tout en cheminant vers les Champs-Élysées, il consultait, de temps à autre, sa petite carte; et, selon la lenteur ou la promptitude de sa marche, j'aurais pu prédire alors, que, le lendemain, j'assisterais à la composition d'un touchant andante où d'un brillant allégro. Parvenu au carré de Marigny, il s'arrêtait une heure à regarder les joueurs de boule. Singulier rapport à faire avec Haydn et Mozart, qui aimaient également ce jeu avec passion!

Les œuvres des artistes célèbres sont du domaine de la critique; leurs actions appartiennent à l'histoire, mais lorsque l'écrivain se permet d'en citer quelques-unes qui appartiennent à leur vie privée, il est tenu de ne dire que la vérité; c'est donc, je le répète, dans l'intention de rétablir la vérité et dans l'intime conviction qu'en la rétablissant dans toute sa pureté, je ne fais que remplir un devoir, qu'aujourd'hui je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma réfutation dans l'un de vos prochains numéros.

Agréez, monsieur, l'assurance de ma considération très-distinguée.

Le chevalier H. Berton,
Membre de l'Institut.

FONDATION D'UN PRIX

POUR LA COMPOSITION D'UNE GRANDE SYMPHONIE (1)

Les directeurs des *concerts spirituels* de Vienne, qui se sont imposé la tâche de favoriser de tout leur pouvoir les progrès de l'art musical et de propager autant que possible le goût de la musique classique, ont fait les fonds d'un prix *de 50 ducats* (environ 600 francs), pour la composition d'une *symphonie nouvelle à grand orchestre, qui n'aura encore été entendue nulle part*, sous la seule condition que cette symphonie sera exécutée, les deux premières fois, dans les concerts de la société, pendant le carême de l'année 1836. Ils invitent, en conséquence, tous les compositeurs nationaux et étrangers, qui désireront concourir pour l'obtention de ce prix, à adresser, franche de port et au plus tard à la fin d'octobre 1835, une partition correctement écrite de leur œuvre à M. Tobie Hasslinger, éditeur de musique à Vienne. La partition devra porter une épigraphe: en la recevant, M. Hasslinger remettra au porteur un accusé de réception, dans lequel cette épigraphe sera rappelée.

A la demande des soussignés, les maîtres distingués dont les noms suivent, ont bien voulu se charger de l'examen des ouvrages qui seront envoyés au concours: MM. les maîtres de chapelle Eybler, Weigl, Gansbacher, Girowetz, Conrad Kreutzer, Umlauff et le chevalier de Seyfried.

M. Hasslinger garantit le paiement du prix, qui sera remis le 1er mai 1836. A la même époque, on restituera la partition couronnée à son auteur, dont les droits de propriété demeurent intacts dans toute leur étendue. Son nom sera publié, en février 1836, dans la gazette de Vienne. Il est bien entendu que MM. les compositeurs devront joindre à leur partition l'indication de leur nom et de la ville qu'ils habitent: la note présentant cette indication, devra porter la même épigraphe que leurs œuvres. Le 1er mai 1836, la librairie musicale de M. Hasslinger restituera aussi les ouvrages de tous les concurrens, en échange des récépissés qui leur auront été délivrés.

Les directeurs des concerts spirituels de Vienne:

Le baron Edouard de Lannoy, Louis Titze, Charles Holz.

Revue critique.

Fête villageoise, contredanses nouvelles pour le piano-forté avec accompagnement de flûte, etc., etc., *ad libitum*, par A. Sauzeau fils, prix 4 fr.

Les séduisantes contredanses, etc., etc., du même auteur. Même prix.

Ces contredanses se recommandent par des motifs dansans et par un arrangement convenable. Nous conseillerons toutefois à M. Sauzeau de soigner un peu plus à l'avenir ses contredanses sous le rapport rhythmique. Dans le n° 3, on rencontre partout trois croches de trop, et nous ne pouvons concevoir comment le compositeur ne l'a pas senti. Quant à ce qui est des règles harmoniques et de la pureté musicale, ce sont des questions que nous voulons bien ne pas aborder en ce moment.

(1) Nous publions avec plaisir cette annonce, qui est une nouvelle preuve du zèle avec lequel on cultive l'art musical en Allemagne.

Bolero pour le piano, par F. Chopin. Op. 19. Prix 7 fr. 50 c.

Scherzo pour le piano, par le même auteur. Op. 20. Prix 7 fr. 50 c.

Ces deux morceaux sont les œuvres les plus récentes de l'auteur, qui est, sans contredit, le compositeur le plus spirituel et le plus original que nous possédions aujourd'hui, en ce qui touche la musique de piano. Ils ne sont pas très-difficiles. Nulle part, on n'y trouve de ces passages qui exigent un piano à 7 octaves et dont l'effet est déjà tellement usé qu'ils n'offrent plus d'intérêt; nulle part, de ces séries de triolets alternativement exécutées par la main gauche et par la main droite; nulle part, enfin, des artifices du même genre, qui, du reste, sont tous sans valeur réelle. Mais, en revanche, ces morceaux offrent, sans interruption, un chant original et caractéristique, réglé par de beaux rhythmes et constamment soutenu et accompagné par une harmonie également riche et caractéristique, qui, en raison de la nouveauté des formes employés par l'auteur, présente les véritables difficultés de ces compositions. En même tems, le tout est si sagement combiné; les proportions des diverses parties sont si judicieusement observées, que la variété des idées forme le plus bel ensemble et captive sans cesse l'oreille de l'auditeur. Le compositeur a conservé au bolero sa forme ordinaire et caractéristique; mais le scherzo est d'un genre tout-à-fait nouveau, et il nous semble offrir à un haut degré l'empreinte des sensations intimes de l'auteur, d'où il suit qu'il est un peu difficile d'en saisir le caractère et de le rendre d'une manière conforme aux inspirations qui ont présidé à la conception de cette œuvre remarquable.

Nous pensons que ce peu de mots suffiront pour prouver à l'auteur le vif intérêt avec lequel nous le suivons dans sa brillante carrière, et pour engager tous les vrais artistes à se livrer à l'étude de ses excellents ouvrages.

NOUVELLES.

*** Le succès de *la Juive* est un des plus grands que l'on ait jamais vus à l'Opéra; beaucoup de loges et de stalles sont déjà inscrites pour la 25e représentation, et nous ne sommes encore qu'à la 11e qui a produit vendredi dernier une recette de plus de 10,000 francs, et on a renvoyé beaucoup de monde.

*** Aujourd'hui à l'Opéra représentation extraordinaire, *Robert le Diable*; ce nom sur l'affiche, est magique, il assure toujours à M. Véron une recette de 10,000 *francs*.

*** Aujourd'hui au théâtre Italien, représentation au bénéfice de l'admirable Tamburini, la dernière représentatian des *Puritani*, qui en fera les frais; le beau duo de *Sémiramide* y est intercallé. Rendez-vous de tout Paris fashionable!

*** La grande loterie de la *Tombola* sera tirée Jeudi prochain à la mi-carême, au dernier bal de l'Opéra, il y aura foule immense, à juger des billets pris d'avance.

*** La première représentation d'*Ali-Baba*, de Chérubini, a eu lieu le 27 février dernier à Berlin, en présence du roi, de la famille royale et de toute la cour. L'annonce de cette nouvelle œuvre du célèbre auteur de *Lodoïska*, de *Médée*, du *Mont-St-Bernard*, avait excité vivement la curiosité du public Berlinois. On sait que le nom de Chérubini est populaire en Allemagne, où ses œuvres sont en possession de l'admiration générale. *Ali-Baba* a obtenu le succès que la réputation de l'illustre compositeur faisait pressentir. L'exécution a été irréprochable sous le rapport de l'orchestre et des chœurs; celle du chant n'a pas offert le même ensemble ni la même perfection. On n'a remarqué que le roi ne s'était retiré qu'à la chûte du rideau, contrairement à ses habitudes, qui lui font toujours

quitter le spectacle à neuf heures. Le maître de chapelle du roi, Schneider, s'est distingué par le zèle et les soins consciencieux qu'il a apportés à surveiller l'exécution de cette production nouvelle du grand maître. Voici comment les rôles étaient distribués: Nadir — M. Mentius; Ali-Baba — M. Zieche; Urshan — M. Bader; Albubahan — M. Blum; Delia — Mme Grunbaum. M. de Rœdern, intendant des menus plaisirs du roi, a fait annoncer à M. Chérubini, qu'il recevrait incessamment une marque de la haute estime du roi de Prusse.

*** Les répétitions du ballet de M. Henri, *l'Ile des Pirates*, se poursuivent avec activité à l'Opéra.

*** M. Ghys a confirmé sa renommée comme violon très-distingué dans le concert qu'il a donné, par l'exécution de plusieurs beaux morceaux de sa composition, qui lui avaient déjà valu des succès dans le dernier concert de la cour, et qui paraîtront prochainement. M. Charles Schunke, pianiste de la reine, a joué avec son immense habileté, des variations sur le galop de la *Tentation*, qui, dans leur brillante allure, ne peuvent manquer d'enlever les vifs applaudissemens du public. M. Boulanger et mesdames Alkan et Le Roi ont exécuté avec autant d'art que de succès plusieurs morceaux de chant.

*** Nous apprenons avec plaisir que nos prévisions se réalisent. Les méthodes de chant et de piano à bon marché que publie M. François Stœpel et dont les quatrièmes livraisons viennent de paraître, obtiennent un très grand succès.

*** La médisance exploite jusqu'aux accidens les plus sérieux. Plusieurs feuilles ont annoncé que Mme Malibran avait été blessée dans une chute hors de sa calèche, emportée par des chevaux furieux. Un journal de théâtre insinuait dernièrement que ce n'était là qu'un prétexte pour voiler la véritable cause de son éloignement momentané de la scène, et que l'annulation de son mariage avec M. Malibran, récemment prononcé par les tribunaux français, devient pour elle un heureux à-propos, un événement de circonstance. Nous ne saurions trop nous élever contre ces investigations, si souvent mensongères, dans la vie privée des artistes. Faut-il payer le plaisir que nous donnent leurs talens par des suppositions gratuitement injurieuses, et le rideau qui tombe sur la scène entre eux et le public ne devrait-il pas les soustraire à la malignité comme aux regards de la foule qu'ils ont charmée? Nous sommes assez heureux d'avoir vu une lettre de Mme Malibran, où elle annonce que sa chute ne l'a obligée à garder le lit que pendant quelques jours, et que probablement sous peu de semaines elle sera à Londres, où elle a contracté un engagement de 2,000 livres sterling (50,000 fr.) pour vingt soirées.

*** L'invasion momentanée du choléra à Marseille a déterminé le conseil municipal à accorder au grand théâtre une indemnité de 12 mille francs. Nous aimons à enregistrer cette preuve d'une sage protection accordée aux arts par une administration locale, surtout lorsque la haute administration semble si peu préoccupée des encouragemens qu'elle leur doit.

*** Les journaux piémontais ne tarissent pas en éloges sur un nouveau drame lyrique intitulé: *Danaus*, que le maëstro Persiani vient de faire représenter à Gênes. Décidément tout dans les états du roi de Sardaigne, doit être voué aux idées rétrogrades, jusqu'à l'opéra qui en revient à la vieille mythologie.

*** Le mardi-gras, à l'office du soir, l'organiste de la cathédrale de Cambray a joué sur son orgue l'air de la Marseillaise. Nous ne nous attendions guère à voir, même pendant le carnaval, nos airs révolutionnaires se *déguiser* en musique d'église.

*** La séance de *langue musicale* donnée par M. Sudre, dimanche dernier sera probablement la dernière. — On dit que ce grammairien de l'acoustique, malgré le succès de ses expériences de téléphonie, désespérant de voir son système adopté en France, est à la veille d'accepter les offres qui lui sont faites en Angleterre.

*** Dans ses dernières séances, le conseil municipal de Paris a voté l'introduction de l'enseignement du chant suivant la méthode Wilhelm, dans toutes les écoles mutuelles communales de Paris où cet enseignement n'existait pas. C'est toujours un progrès!!.

*** Il y avait au concert de M. Profeti, autant de monde élégant que la salle Lafitte pouvait en contenir: Rubini, Lablache, Santini, Ivanoff et Mmes Grisi et Schultz, ont chantés comme d'habitude. Nous avons particulièrement remarqué M. *Ernst*, un de nos violons des plus habiles, qui a été beaucoup applaudi. M. Osborne a joué avec talent un morceau de sa composition.

*** Mme Rifaut, qui allait abandonner le théâtre de l'Opéra-Comique, où elle s'est montrée à son avantage dans plusieurs rôles nouveaux, vient de renouveler son engagement pour deux ans. Nous en félicitons l'actrice et le théâtre.

*** Génot déserte le poste de chef des chœurs de l'Opéra-Comique, pour aller à Gand, où on lui offre pour trois ans la direction du théâtre de la ville. Il y rejoint sa femme, dont le talent, développé par l'habitude d'un genre plus large, fait, dit-on, les beaux jours, ou plutôt les belles soirées dramatiques de l'endroit.

*** Mercadante vient de faire représenter un opéra qui porte le même titre qu'un des chefs-d'œuvre de Rossini. *L'Assedio di Corinto* (le Siége de Corinthe) obtient en ce moment un grand succès à Turin.

*** Mme Damoreau n'excite pas à Bordeaux moins d'enthousiasme que Perrot. Son chant délicieux met en émoi tous les dilettantis de la Garonne.

*** Mme Stockhausen fait en ce moment entendre avec beaucoup de succès dans les concerts philharmoniques de Londres le Bolero de M. Dessauer intitulé: le retour des Promis.

*** C'est le 21 de ce mois que doit ouvrir le King's théâtre, l'Opéra de Londres, où sont engagés pour la saison les artistes italiens qui nous ont charmés cet hiver, Tamburini, Rubini, Ivanof et la *diva* Grisi. Mmes Finlohr et Brambilla. On promettait pour la première représentation l'opéra de *Tancrède* et le ballet de *Nina*.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉ PAR M. HENRY LEMOINE.

V. Rifaut.	La Sentinelle perdue, op. com. en un acte, partition.	90	»
—	— — parties séparées.	90	»
—	— Ouverture à grand orchestre.	12	»
—	— — pour le piano.	5	»
—	— Nº 1. Ballade chantée par Me Rifaut, pº.	2	»
—	— 2. Air » M Thénard, pº.	3	75
—	— 3. Walse à 2 voix, chantée par Thénard et Me Rifaut.	4	50
—	— 4. Couplets par M. Henry.	2	»
—	— 5. Chanson par M. Thénard.	2	»
—	— 6. Duo de M. Thénard et Me Rifaut.	5	»
	Les mêmes avec accompagnement de guitare.		
Bertini.	Op. 99. Nº 1. Rondeau galop sur la sentinelle perdue, pº.	6	»
—	99. » 2. Rondeau walse, — pº.	6	»
Lemoine H.	19e bagatelle sur — pº.	3	75
Musard.	Quadrille de la Sentinelle en quintetti.	4	50
—	— arrangé pour le piano par H. Lemoine.	4	50
—	— — à 4 mains par H. Lemoine.	4	50
Julien.	— — en quintetle.	4	50
—	— arrangé pour le piano, par H. Lemoine.	4	50
Mlle Mégerand.	Quadrille comique, piano.	5	»
Jl. Korbach.	Air 12, le Napolitain, quadrille piano.	4	50
Panseron.	Danse, Walse et Galop, (chansonnette), piano.	2	»
—	Le Sultan et l'Odalisque, (romances), —	2	»
—	La Roche escarpée, —	2	»
—	Petits Pâtres, chantez, (romances à 2 voix), —	2	»
Mazas.	Elle est si jeune et si jolie, (romance). —	2	»
—	Romance du moyen âge. —	2	»
—	Partons, c'est l'heure, (barcarolle). —	2	»

PUBLIÉ PAR DELLOYE ET COMP.

H. Herz.	op. 75. Souvenirs de Vienne, Paris et Londres, trois fantaisies pour piano solo.	3	75

PUBLIÉE PAR PHILIPP.

Kalkbrenner.	Quadrille brillant avec walse et galop.	4	50
J. Piccini.	La Prédiction, chansonnette, piano.	2	»
Andrade.	Les bergères de Sorrente, (romance), piano.	2	»
—	La Jeune Gondolière, —	2	»

PUBLIÉE PAR GARAUDE.

L'harmonie rendue facile, ou théorie pratique de cette science; d'Accompagnement de la Basse Chiffrée et de la Partition; des principaux moyens à employer dans la Modulation et dans les Transitions; des Imitations; de la manière d'écrire les Instrumens à vent dans l'Orchestre, etc., etc. Dédiée à son maître et à son ami A. REICHA, par Alexis de GARAUDE.

Œuvre 44. Prix: 30 fr., et par *souscription*, 10 f. net, *franc de port*.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 13.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 29 MARS 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress. Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA BALLADE
DE
BOURBON-L'ARCHAMBAULT,
PAR
ALEXANDRE DUMAS.

Mon cher Maurice,

Lorsque je quittai Paris, vous eûtes la bonté d'offrir à ma correspondance, une place dans les colonnes de votre gazette, quelque désir que j'eusse d'être introduit en si honorable compagnie, je refusai de m'y présenter.

C'est que votre recueil, journal de science musicale, rédigé par des hommes spéciaux, juges éclairés à la flamme de leur propre génie, me paraissait une arène où il était impossible à un profane de se risquer. Allez donc, naïf enthousiaste, émettre une opinion toute de sentiment, que dans votre ignorance musicale, vous ne pouvez pas même avancer ou défendre en termes techniques, en face de Meyerbeer et de Rossini, ces deux rois du même empire, dont l'un porte la couronne et l'autre le sceptre! Que cette opinion heurte l'une de leurs idées, essayerez-vous de la soutenir en face de pareils adversaires, et aurez-vous l'imprudence d'aller briser vos pauvres raisonnemens, contre cet égide de Minerve ou ce bouclier d'Achille qu'on appelle Guillaume Tell ou Robert le Diable? Non! vous courberez humblement la tête, et s'ils laissent tomber quelques paroles d'enseignement, au lieu de les réfuter en ergoteur, vous les écouterez en disciple.

Moi, surtout, moi, l'homme le moins mélomane que je connaisse, il faut bien que je l'avoue à ma honte, moi à qui l'organisation instrumentale du larynx manque à ce point, qu'il m'a toujours été impossible de reproduire un air sans le défigurer si complétement que je défierais l'auteur même de le reconnaître à sa sortie de ma bouche, quelque amour paternel qu'il ait pour le pauvre enfant que je mutile; moi enfin dont l'oreille est si peu juste, que j'ai abandonné le violon au bout de trois ans d'étude, parce qu'au bout de ce temps, je ne pouvais parvenir à mettre mon instrument d'accord. Jugez de ce que c'était lorsque j'avais le malheur d'en jouer? mes ennemis les plus acharnés datent de cette époque.

Et cependant, conciliez avec cela ce que je vais vous dire: il y peu d'hommes aussi impressionnables que moi à certaines beautés musicales; plus l'instrumentation est savante et compliquée, moins je la sens, plus difficilement je l'apprécie, plus vite elle m'échappe: vienne au contraire un motif simple et mélancolique, je me sens inondé d'une douceur infinie; une harmonie fluide m'enveloppe, tous mes pores sensitifs s'ouvrent, mes facultés les plus intérieures viennent au-devant d'elle comme pour lui faire fête, et la voilà qui, pareille au berger de la belle au bois dormant, s'en va chercher au fond de mon cœur, une syrène endormie qui se réveille et qui

chante. Or c'est ici que l'anomalie devient bizarre, car j'entends cette musique intérieure et je ne puis la reproduire; mon ame chante juste, je l'écoute, cela dure plus ou moins long-temps, selon que l'impression a été plus ou moins profonde; c'est un écho qui va toujours s'affaiblissant, puis insensiblement la corde frémissante cesse de vibrer, la voix s'éteint, la fée se rendort, et me voilà privé jusqu'à nouvel ordre de ce sens intime, dont les perceptions, inconnues à ceux qui m'entourent, se révèlent à moi seul. Maintenant vous comprenez mon refus, n'est-ce pas?

Eh bien, cependant, après avoir expliqué pourquoi je ne pouvais ni ne devais vous écrire, je vous écris. L'imagination est la plus capricieuse coquette que je connaisse.

Je vous écris au milieu des ruines de Bourbon-l'Archambault, ancienne résidence des ducs de ce nom qui ont fini par donner à la France la dynastie qui nous gouverne. Au-dessus de mon front, s'élèvent trois tours qui le jour semblent trois géants et la nuit trois fantômes. Sous mes pieds est couché le village au eaux salutaires, à cinq cents pas de moi, s'élève la despotique *Qui qu'en grogne* (1), qui promet depuis long-temps de donner une sœur à Notre-Dame de Paris, et tourné comme je suis vers l'Orient, j'ai devant moi la Bourgogne, à ma droite l'Auvergne, à ma gauche, le Berry, et derrière moi la Marche.

Je n'ai donc qu'a ouvrir les yeux et qu'à étendre la main pour voir et toucher l'histoire antique et moderne; aussi depuis deux heures suis-je à 500 lieues de vous et de Paris : dans ces deux heures, j'ai vécu deux mille ans.

Car en me rejettant dans le passé, je viens d'éclairer les ténèbres avec mes souvenirs, et j'ai vu tour à tour se dresser devant moi et au fur et à mesure que je les appelais, des hommes qui répondaient aux noms de César (2) de Pépin-le-Bref (3), d'Archibald le grand, de Louis II, du connétable de Bourbon, de Charles IX et de Henri IV. J'étais au milieu d'eux, les interrogeant sur les mystères de l'histoire, comme Dante interroge Virgile sur les tourmens des damnés; j'entendais ces voix puissantes qui, à différens intervalles, s'élevèrent si haut, que leur écho traversant le temps et l'espace, bruit encore dans notre siècle. Je reconstruisais comme Martin, ces villes inconnues à étages fantastiques qui se découpent sur un horizon sanglant, je les peuplais avec des générations mortes qui, à mon commandement, reprenaient l'existence : les objets vivans s'effaçaient à mes yeux pour faire place aux choses disparues; la terre comme au jour du jugement, rendait ses cités, et la tombe ses morts; le réel était devenu invisible, l'invisible avait pris un corps, je fermais les yeux, et je voyais intérieurement vivre et s'agiter tout un monde. Qui vient de faire disparaître cette vision, qui vient de faire écrouler de nouveau ces villes, qui vient de faire rentrer dans leurs sépulcres, ces hommes qui en étaient sortis comme Lazare, qui vient de me ramener à vous, enfin? le chant d'une jeune fille et la musette d'un paysan.

Ma fée s'est éveillée, elle chante et je vous envoie quelques notes perdues dans un bavardage amical.

Avant-hier soir, nous sommes arrivés à Moulins; quelques heures nous suffirent pour visiter la ville qui n'offre guère de remarquable, à part le chapeau en cor de chasse qui surmonte la tête de ses paysannes, qu'une magnifique bible du XIIIe siècle, que l'on montre à la bibliothèque de la ville, et le cénothaphe de Henry de Montmorency, que l'on vous fera voir dans l'église du collége. C'est ce même Henry de Montmorency qui fut décapité à Toulouse, par les ordres du cardinal de Richelieu.

Ce tombeau surmonté des figures couchées du duc et de la duchesse, et qui renferme leurs deux cœurs dans une urne de marbre noir soutenue par deux amours funèbres, courut, en 93, le danger d'être détruit par le peuple; déjà un coup de hache dont la trace est encore visible, en avait entamé le marbre, lorsqu'une voix conservatrice s'écria : — Mais malheureux! Montmorency était un brave sans-culotte qui conspirait contre son roi, et vous l'allez traiter comme un aristocrate?... Vive Montmorency! cria le peuple, et le tombeau fut respecté.

A deux heures, nous partîmes pour le prieuré de Souvigny, dont on nous avait fort vanté l'église; à quatre heures, nous arrivâmes à ce village. Il nous restait juste assez de jour pour visiter ce monument. C'est une magnifique bâtisse mi-partie du 12e et du 15e siècle, où le gothique est greffé sans transition sur le roman. Deux superbes tombeaux, l'un de 1450, et l'autre de 1470, s'élèvent au milieu de deux chapelles latérales, qui laissent apercevoir le chœur à travers une dentelle de pierre, découpure merveilleuse, au fond des plis de laquelle on retrouve encore trace des peintures qui la décoraient autrefois. L'un de ces tombeaux est celui du duc Charles de Bourbon et de madame Agnès de Bourgogne, fille de

(1) Cette tour fut élevée les uns disent par Archambault le grand, les autres par Louis 1er, au mépris des droits des bourgeois de la ville: Jaloux de leurs prérogatives ils les réclamèrent, en les voyant violer: mais le constructeur féodal monta sur les remparts avec ses soldats, et du haut des murailles, jetta ces paroles menaçantes aux mécontens: « on la bâtira *qui qu'en grogne*. La colère du peuple baptisa l'œuvre du tyran.

(2) César s'arrêta quelque temps aux eaux de Bourbon.

(3) Pépin le bref détruisit, le château en 762.

(4) Surnommé le bon duc.

Charles-le-téméraire ; l'autre renferme les ossemens du bon duc Louis II et de sa femme. Les statues couchées sur leurs couronnemens, sont empreintes de cette grandeur naïve, cachet indélébile de cette époque : à l'extrémité opposée de l'église, un escalier gigantesque conduit à un orgue magnifique.

Nous étions occupés à examiner l'église avec cet intérêt d'archéologue que ne peuvent comprendre ceux qui ne le partagent point, et auquel les architectes surtout m'ont toujours paru merveilleusement insensibles, lorsque le curé s'avança vers nous, avec cette fraternité polie des gens du monde qui n'ont qu'à se flairer pour se reconnaître de race. Il avait deviné à nos bagages que nous étions artistes ; notre calèche lui avait bien inspiré un instant quelque doute à ce sujet ; mais, en entrant dans son église, il avait trouvé Jadin un crayon à la main, et alors son esprit avait été fixé. Il venait nous inviter à toucher barre chez lui. L'offre était faite de si bonne grace; il l'accompagna d'instances si naturelles, disait-il, à un pauvre parisien exilé ; nous sentîmes enfin tant de cordiale franchise dans ses paroles, que nous acceptâmes l'invitation, et que nous le suivîmes au presbytère.

Nous entrâmes dans un salon dont les meubles étaient couverts des œuvres de nos auteurs modernes. Quelques portraits de contemporains étaient suspendus aux lambris. J'y reconnus le mien à côté de ceux de Lamartine et de Victor Hugo, et j'avoue qu'outre l'honneur du voisinage, je me trouvai heureux et fier que ma personne eût été précédée de mon effigie. Ce fut alors que M. de Chambon, crut me reconnaître. Je n'avais aucun motif de garder l'incognito ; je n'étais ni prince, ni danseur : j'avouai donc tout bonnement mon identité. Dix minutes après, nous étions dans un salon du faubourg St-Germain.

Je ne sais pas de sensation plus agréable que celle que l'on éprouve en province, lorsque après avoir été long-temps à renfermer dans son ame ses souvenirs de la vie parisienne, ses amitiés de confrères, ses admirations d'artistes, faute non-seulement d'esprits sympathiques qui vous comprennent, mais encore de mémoires qui aient retenu d'autres noms que ceux qui sont oubliés, on reconnaît à un mot de cette langue maçonnique qui se parle entre artistes, que vous avez enfin trouvé un homme au milieu de la végétation animée qui vous entoure. Alors, votre cœur s'enfle de joie; tous vos souvenirs, captifs depuis si long-temps, demandent à s'en échapper. Ils se pressent sur vos lèvres, qui voudraient en vain les arrêter ; puis ils en sortent pêle-mêle et tumultueux, comme ces pauvres enfans enfermés dans un collége toute la semaine, et qui vont en promenade le dimanche; alors vous parlez sans suite et sans raison ; vous citez des titres d'ouvrages, et pas autre chose ; puis seulement lorsque vous avez bien acquis la certitude que vous êtes des créatures de la même essence, percevant les mêmes sensations en face des mêmes objets, reproduisant ces sensations par des paroles qui formulent des opinions identiques, alors vous mettez de l'ordre dans la conversation, vous procédez avec des périodes, vous concluez avec des raisonnemens.

C'est ce qui nous arriva au bout d'un quart d'heure. M. de Chambon connaissait tous les modernes par leurs œuvres, aucun par sa personne. Nous passâmes une heure à lui faire des ressemblances entre les hommes et leurs productions. Toutes nos illustrations poétiques, dramatiques et musicales, qui certes ne s'en doutaient guère, vinrent poser à notre volonté dans ce petit coin de terre où nous les croquions. Il y en eut à qui nous jetâmes sur les épaules un manteau de pourpre qu'eût envié un roi ; il y en eut que nous dépouillâmes et que nous renvoyâmes nues et honteuses : conclave improvisé, nous donnâmes des sceptres et arrachâmes des couronnes ; nous déposâmes et fîmes des empereurs, et ceux que nous élûmes seront sacrés.

Nous fûmes interrompus par l'annonce si agréable aux voyageurs, que le dîner était servi ; celui de notre hôte s'était improvisé avec cette merveilleuse facilité de ressources qu'offre la campagne : le premier service, il faut l'avouer, coupa court à la conversation, qui, si intéressante qu'elle fût, ne reprit quelque consistance que vers la fin du deuxième; il est vrai qu'au dessert elle reprit tout son entrain.

Alors, sans cependant perdre son caractère artistique, elle prit une tendance religieuse. M. de Chambon appartenait à cette jeune et large école catholique dont Lamennais s'est fait le chef, c'est dire qu'il y avait harmonie parfaite dans nos opinions comme dans nos croyances : loin de se plaindre, comme beaucoup le font, que la foi allait s'éteignant, et que la piété s'était bannie, il reconnaissait dans tous les esprits une merveilleuse disposition à se rattacher aux croyances, sinon aux pratiques religieuses, et cela lui donnait de l'espoir, comme prêtre, et de l'enthousiasme comme artiste. Car ce sont toujours les siècles de croyances qui ont enfanté les grandes œuvres, et surtout les œuvres complètes. Pourquoi ces églises du 15e siècle sont-elles si merveilleuses? C'est que dans leur ensemble, comme dans leurs détails, elles étaient en harmonie avec les mystères qui s'y accomplissaient. Ainsi, ces deux tours qui s'élevaient de chaque côté du fronton, représentaient les deux bras que le chrétien priant levait au ciel. Ces douze chapelles,

qui s'étendaient à droite et à gauche, étaient en nombre égal à celui des apôtres. La croix latine, tracée par les colonnes qui soutenaient la voûte, était faite à l'image de celle de Golgotha. Le chœur s'inclinait un peu plus à droite qu'à gauche, parce que le Christ pencha sa tête couronnée d'épines sur l'épaule droite en mourant : enfin trois fenêtres ogiviques éclairaient le tabernacle, parce que Dieu est triple, parce que toute lumière vient de Dieu. Aussi quel homme, si religieux qu'il soit, peut dépasser le seuil de Notre-Dame et continuer dans cette splendide cathédrale, la conversation frivole de la rue? Non, il se découvre, et parle bas sans savoir pourquoi; c'est que par tous les sens à la fois vient de pénétrer jusqu'à son cœur le grand sentiment catholique qui a présidé à la construction de cet édifice.

Nous en étions là de notre conversation, lorsqu'un homme entra et parla bas à notre hôte qui se leva aussitôt. Messieurs, nous dit-il, il vous plairait peut-être d'achever cette conversation dans un lieu plus inspirateur; vous avez vu mon église au jour, venez la voir à la nuit.

Nous le suivîmes aussitôt; il faisait un clair de lune magnifique, le ciel regardait la terre avec des yeux de flamme; une tranquillité profonde était descendue avec la nuit; nul bruit ne troublait le sommeil juvénile de la nature.

Nous entrâmes dans l'église, la porte se ferma derrière nous, et nous crûmes d'abord que nos yeux ne pourraient rien distinguer dans les ténèbres, tant ils étaient éblouis de cette fluide lumière qui venait de nous inonder. Cependant, après avoir fait quelques pas, nous nous aperçumes que le fond du chœur était éclairé, sans que cependant nous vissions les torches qui projetaient la lumière sur laquelle se découpait la silouette noire de l'autel, avec sa croix, son tabernacle, ses cierges éteints. Quant à l'extrémité opposée, elle était tellement plongée dans l'obscurité, que les regards se perdaient dans l'ombre, avant même d'atteindre jusqu'aux murailles. De place en place, de grandes fenêtres cintrées, à travers lesquelles passaient les rayons de la lune, se réfléchissaient resplendissantes sur les dalles grises, avec leur mosaïque de saints aux auréoles d'or, aux robes rouges et bleues. Parfois une de ces réverbérations se reproduisait sur une colonne; alors sa base et son chapiteau restaient sombres, et la partie éclairée était seule visible. Tout à coup, au milieu de ce silence et de cette obscurité, une grande voix s'éleva sonore et frémissante : c'était celle de l'orgue, dont les sons se poussant l'un l'autre, comme les flots d'une mer d'harmonie, passèrent sur nos têtes, pour aller se répandre dans les profondeurs les plus reculées de la cathédrale. Au même instant, des paroles humaines se firent entendre, mêlées à ces accens merveilleux, et le *Stabat Mater* de Pergolèse s'éleva douloureusement vers le ciel.

Je ne sais quel effet produisit sur mes compagnons cette scène si profondément religieuse; pour moi, je gagnai l'endroit le plus obscur de la basilique, je m'appuyai contre une colonne massive, je me laissai inonder de cette pénétrante harmonie. Alors je compris les extases, les ravissemens et les visions nocturnes du cloître; comme Joad, je me sentis prêt à prophétiser une Jérusalem nouvelle.

Que ceux qui ne croyent pas aillent écouter à minuit dans une église gotique, les gémissemens de l'orgue et les sanglots du *Stabat Mater*.

Je ne sais pas l'heure qu'il était quand nous partîmes; je sais seulement qu'aux premiers rayons du jour, nous aperçûmes à un quart de lieue de nous, couronnant le sommet d'une montagne et dominant la ville couchée à leurs pieds, les ruines déchirées du vieux château de Bourbon-l'Archambault, surmontées de leurs trois tours colossales.

La maison où nous descendîmes était justement celle où mourut madame de Montespan; elle appartient à un jeune homme qui a entrepris une noble et glorieuse tâche, à M. Achille Allier, auteur de l'ancien Bourbonnais; il poursuit dans le silence et dans la conviction cette œuvre lente et consciencieuse comme celles qui s'accomplissaient dans les cloîtres. C'est un ouvrage de bénédictin dicté par Thierry, écrit par Châteaubriand. Il nous fit voir la chambre où rendit son dernier soupir cette favorite qui avait été puissante comme une reine; l'isolement de sa mort fut en contraste avec la pompe de sa vie. Nulle voix amie que celle d'un prêtre ne vint la soutenir et la fortifier dans ce moment suprême, et déjà long-temps avant d'expirer, elle avait fermé les yeux, afin de perdre de vue sans doute les visages étrangers et indifférens qui l'entouraient.

Deux heures après qu'elle eût rendu le dernier soupir, une chaise de poste qui arrivait de Paris s'arrêta devant la porte de la maison mortuaire; un homme en descendit, monta rapidement les escaliers qui conduisaient à sa chambre, et se précipita vers le lit; ne croyez point que c'était pour verser des larmes sur le cadavre : c'était pour détacher du cou de la trépassée une clef suspendue par un ruban noir; puis, possesseur de cette clef, il ouvrit une cassette mystérieuse, emporta ce qu'elle renfermait, et repartit sans assister aux funérailles : cet homme, c'était son fils.

Madame de Montespan avait légué son cœur au couvent de La Flèche, son corps à l'abbaye de St-Germain, et ses

entrailles au prieuré de St-Menoux, distant de trois lieues seulement de Bourbon-l'Archambault. La Flèche et St-Germain reçurent leurs legs funéraires, et pour que les volontés de la défunte fussent accomplies en tout point, on chargea un paysan de porter au prieuré de St-Menoux la part des restes mortels qui lui étaient destinés. Malheureusement, on oublia de lui dire de quel fardeau il était chargé. Au milieu de la route, l'envie lui prit de savoir ce qu'il portait : il ouvrit le coffre, et, croyant être le jouet de quelques plaisanteries, il jeta ce qu'il renfermait sur le revers d'un fossé ; un troupeau de porcs passait en ce moment, et les plus immondes des animaux dévorèrent les entrailles de la plus hautaine des femmes.

Après avoir jeté un coup-d'œil rapide et ignorant sur les sources thermales qui bouillonnent dans des espèces de puits creusés au milieu de la place de la ville, nous nous acheminâmes vers le château ; nous trouvâmes les vieilles ruines toutes peuplées de pauvres paysans, qui ont été s'abriter comme des passereaux dans tous les recoins que le donjon féodal put offrir à leurs nids. Il est inutile de dire que les plus forts furent les mieux logés.

En levant la tête pour mesurer la hauteur approximative des tours, j'aperçus au sommet de l'une d'elles un animal qui me parut ressembler singulièrement à un lapin ; je le fis remarquer à Jadin qui, convaincu que ce n'était pas là la place de ce quadrupède, soutint que c'était un chat. Une discussion s'établit alors entre nous, et probablement qu'elle durerait encore, si je n'avais employé le moyen le plus simple pour la terminer. Je pris mon fusil, j'ajustai la bête, le coup partit, l'animal tomba à nos pieds, comme aurait pu faire une grive ; je le pris par les oreilles : c'était décidément un lapin.

De là, discussion plus vive encore, pour savoir comment il se faisait que cette race, que nous avions toujours vue creuser ses terriers dans le plus profond du sol, eût été choisir cette fois, exprès pour renverser toutes nos connaissances en histoire naturelle, le point le plus élevé du château. Sur ces entrefaites, un paysan vint réclamer sa propriété gisant à nos pieds ; il évalua le défunt à 20 sous ; nous lui en donnâmes 30, et, pour le surplus, nous obtînmes l'explication suivante que nous nous empressons de communiquer à nos lecteurs.

Quelques-uns des pauvres habitans de l'ancien manoir des ducs de Bourbon, voyant que le sommet de chaque tour leur présentait une surface de 30 ou 40 pas de circonférence, pensèrent à utiliser cet espace abandonné des hommes, et que Dieu leur offrait entre la terre et le ciel. Ils y montèrent, en conséquence, dans des paniers, dans des corbeilles, dans des sacs, enfin dans tous les récipiens qu'ils purent se procurer, la valeur de plusieurs charretées de terre végétale qu'ils allèrent emprunter à la plaine ; puis, lorsque les trois plates-formes furent couvertes de ce sol improvisé, ils firent les semailles. Le soleil bénit leur moisson, et ils récoltèrent assez de blé pour le pain de toute l'année.

Mais comme les dimanches et les jours de fête il faut manger quelque chose avec son pain, et qu'une bonne idée en conduit ordinairement une multitude d'autres en lesse, ils avisèrent que des lapins pourraient fort somptueusement vivre de l'ivraie dont ils avaient séparé le bon grain ; en conséquence, le champ suspendu devint garenne. Voilà comment l'hôte incongru de ces nouveaux jardins de Sémiramis avait, en se penchant sur les bords de son domaine, donné naissance à une discussion qui venait de finir pour lui d'une façon si tragique.

Ce point, qui, sans cette explication, pouvait faire naître de grands doutes en histoire naturelle, une fois éclairci, nous nous séparâmes, Jadin pour prendre une vue du château et de la ville, moi pour jeter sur mon album quelques notes ; je me couchai donc à l'ombre que projetait un pan de muraille, et là, séparé du reste du monde, écoutant le bruit du vent qui gémissait dans les ruines, marchant à reculon dans le passé, je me laissai aller à cette rêverie, dont, comme je vous l'ai dit, je fus tiré par le chant d'une jeune fille et par la musette d'un paysan. Or, voici la ballade telle qu'elle la chanta ; voilà l'air tel que je le notai (1) :

Derrièr' cheu nous il est un vert bocage
Le rossignol il y chant', tous les jours
Là, il y dit dans son charmant langage
Les amoureux sont malheureux toujours.

Au bord du Cher il est une fontaine
Où sur un fren' nos deux noms sont gravés
L' temps à détruit nos deux noms sur le frêne
Mais dans nos cœurs l' temps les a conservés.

Le mal d'amour est une rude peine
Lorsqu'il nous tient, il nous faut en mourir
L'herbe des prés qu'elle est si souveraine
L'herbe des prés ne saurait en guérir.

Peut-être cette musique et cette poésie paraîtront-elles exécrables à un habitué des Bouffes et de l'Opéra ; mais à 80 lieues de Paris, chantées par une jolie petite fille aux yeux bleus, accompagnée par la musette d'un paysan gros et naïf, comme un villageois de Teniers, elle m'im-

(1) Forcés par un accident arrivé à l'imprimerie de remettre au prochain numéro la fin de l'article : *les Cygnes chantent en mourant*, nous donneront en même temps la musique appartenant à l'article de M. Dumas.

(*Note du Rédacteur.*)

pressionna assez vivement pour vous valoir cette longue épître, dont vous ferez ce que vous voudrez; c'est vous dire que vous pouvez la brûler, si tel est votre bon plaisir, en déchirant et conservant toutefois ce petit bout de page où je vous renouvelle l'assurance de mon amitié bien sincère.

Tout et toujours à vous,

Alex. Dumas.

P. S. J'oubliais de vous dire que j'avais retrouvé Jadin en grande discussion avec le secrétaire de la mairie; le sujet était des plus graves. Dans son respect de paysagiste pour la vérité, il avait fidèlement croqué la vue générale de Bourbon-l'Archambault; or notre vieille connaissance la Quiquengrogne faisait partie de cette vue. Sur la Quiquengrogne s'élevait une espèce de poivrière, et sur cette poivrière grinçait une girouette courbée par le vent; il arriva donc, comme vous devez le penser, que sur le dessin de Jadin, la malheureuse girouette se trouva reproduite, faisant un angle de 45 degrés. Cette rigide exactitude avait blessé l'amour-propre du secrétaire de la mairie, qui essayait par tous les moyens possibles de la faire redresser, au moins sur le croquis; enfin, voyant que rien ne pouvait vaincre la fidélité historique de son antagoniste, il partit à toutes jambes. Nous crûmes que de guerre las il avait pris la fuite; mais nous le vîmes bientôt revenir, porteur d'un arrêté du Conseil municipal, en date du dernier jeudi, lequel avait décidé qu'on placerait sur la Quiquengrogne une girouette nouvelle. Jadin reconnut qu'il était dans son tort.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Cheval de Bronze, paroles de M. Scribe, musique de M. Auber.

Tous les tons, toutes les couleurs appartiennent à l'Opéra-Comique: il lui est permis de voltiger du plaisant au sévère, et de passer des scènes tragiques du drame serieux aux droleries de l'Opéra-Buffa. Les magots de la porte chinoise, sont venus manœuvrer et s'ébattre aux lieux où Robin des Bois préparait ses enchantemens: ce n'est plus l'ange des ténèbres qui surgit au milieu des flammes vertes, des éclairs et diables cornus de toutes les couleurs, mais un cheval fringant, toujours prêt à galoper, et qui reste sans cesse avec les pieds en l'air pour ne pas en perdre l'habitude. Ce cheval est de bronze et n'en est que plus leste et c'est tout simple; il n'a pas de fers aux pieds. Ce quadrupède s'élance dans les airs et porte les cavaliers qui veulent bien se confier à sa croupe luisante; il les mène et les ramène sans les désarçonner, la route ne présente aucun danger pour les voyageurs quoique la montée et la descente soient un peu rapides; le péril est aux lieux où l'on arrive, où l'on se repose. Un essaim de jolies femmes, habitantes de la planète de Vénus et de bonne heure instruites au culte de cette déesse, y reçoivent les jeunes fashionables, les vieux routiers que le bucéphale conduit: le cheval de bronze est le pourvoyeur de cette peuplade féminine placée dans les nues. Ces jolies femmes emploient tous leurs moyens de plaire afin de séduire les voyageurs; elles ont la charité de les prévenir sur les dangers qui les menacent. La princesse Stella, reine de cette planète, porte à son bras un joyau de diamans, talisman qui doit régler sa destinée et la mettre au pouvoir de l'amant assez sage pour résister pendant vingt-quatre heures aux séductions, aux agaceries des dames du pays.

Le mandarin Zing-Zing, le paysan Yanco, le prince royal Yang tentent l'aventure et font la culbute pour avoir accepté ou demandé quelques petits baisers de ces dames qui en sont très prodigues; ils descendent sur le dos du cheval, et comme ces voyageurs ont l'imprudence de dire ce qu'ils ont fait, ce qu'ils ont vu dans ce pays de merveilles, ils sont changés en magots. Enfin une jolie fille, Péki, vêtue en garçon tente, l'aventure, se montre insensible aux charmes de ces dames, rit de leurs propos d'amour, refuse leurs baisers, se moque de leurs œillades assassines, et parvient à s'emparer du précieux bracelet. Péki revient en Chine, en terre ferme, en emmenant Stella dont elle fait cadeau au prince Yang, qui depuis un an la voyait en songe: avec son talisman elle ranime les trois magots, prend pour elle Yanco, le jeune paysan, et rend à sa femme le vieux mandarin. Je devrais vous parler du mariage de Péki avec ce mandarin Zing-Zing, et dire comme quoi il est cassé par l'intervention d'une quatrième femme de ce grand seigneur. Je devrais vous conter la scène plaisante ou l'on voit Zing-Zing et Yanco devenir magots à la suite de leurs confidences indiscrètes; mais je veux vous laisser quelque chose à deviner quand vous irez assister aux représentations du *Cheval de Bronze*, bouffonnerie très-divertissante et dont le spectacle est fort beau.

Le second acte est le meilleur de la pièce; il a inspiré le compositeur qui nous a donné une jolie cavatine admirablement chantée par Mme Ponchard, un duo qu'elle dit avec Féréol, morceau plein d'esprit et de vérité dramatique. La scène du sommeil est fort bien, les violons qui l'accompagnent avec les sourdines, les instrumens à vent, à voix douce, lui donnent une teinte mystérieuse. L'air chanté par Inchindi est un morceau de placage, une cavatine de magasin, colloquée pour alonger la pièce ou le rôle de l'acteur. Les deux duos du troisième acte sont peu remarquables; des réminiscences montrent le bout de leur nez; c'est *Gustave*, c'est *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, qui viennent se mêler aux jeux de l'Opéra-Comique, et lui fournir des cabalettes, des fragmens de mélodie. Le premier acte n'est pas fort, les petits airs n'ont pas de caractère, mais l'introduction est d'un excellent effet, et cet exorde sert ensuite de conclusion à la pièce.

Les rôles de Zing-Zing, Yang, Yanco, Pékao, sont remplis par Féréol, Révial, Thénard, Inchindi. Péki, Télao, Stella, sont représentées par Mmes Pradher, Ponchard, Casimir, Mlle Fargueil joue un rôle de jolie femme qui ne chante pas. Féréol est très-comique, et se tire fort bien de son grand duo du second acte. Révial a pris sa revanche dans le dernier acte; la cabalette du premier finale l'avait mis à une trop rude épreuve. Thénard a bien dit son rôle, peu important sous le rapport musical. Inchindi s'est fait applaudir dans sa cavatine; il était pourtant enrhumé. Mme Pradher a mis beaucoup de grace et de gentillesse dans le rôle de Péki; Mme Casimir nous a donné

beaucoup de roulades et Mme Ponchard s'est signalée au point que l'on a demandé qu'elle repétât sa cavatine.

Les chœurs et l'orchestre se sont bien comportés et méritent des éloges. Les costumes sont d'une grande richesse; les décors de MM. Filastre et Cambon ont été applaudis à plusieurs reprises; la mise en scène est d'un éclat, d'une élégance sans exemple à l'Opéra-Comique. On a ri, on a entendu de jolie musique de contredanse et de valse, les yeux ont été charmés, que voulez-vous de plus? *Le Cheval de Bronze* s'est élevé aux nues, rien ne manque à son succès, que trois représentations ont déjà confirmé de la manière la plus brillante. Salle comble, salle remplie des spectateurs utiles, vogue qui durera long-temps.

I. C. T.

CONCERT DE M. STAMATY.

M. Stamaty a fait un début très-brillant dans la carrière musicale; élève de M. Kalkbrenner, dont il a suivi le cours de piano depuis 4 ans, il a donné la semaine dernière un concert dans les salons de Pleyel et compagnie. M. Stamaty a vaincu toutes les difficultées, gammes, tierces, sixes, octaves, cadences simples et doubles. On assure qu'il a toujours travaillé avec le guide mains, c'est pour cela qu'il joue sans la moindre contraction et avec l'aisance qui caractérise son maître. Le concerto de sa composition par lequel il a commencé, renferme des choses très-originales et fort gracieuses. La timidité attachée à un début lui ôtait visiblement beaucoup de ses moyens; mais il les a retrouvés dans ses variations, où il y a une cadence double avec trois thèmes à la fois, pour laquelle il nous semble qu'il faudrait au moins trois ou quatre mains. Le grand duo pour deux pianos de Kalkbrenner et que nous avions déjà entendu par l'auteur et Mme Pleyel, nous a paru étourdissant d'effet par la réunion de ces deux forces masculines. Ce morceau est très-remarquable par sa coupe et la grandeur de son stile. Si M. Stamaty continue a travailler, il atteindra à la hauteur des plus grands talens; nous lui recommandons de ne pas se reposer sur ses lauriers. Le reste du concert était fort intéressant; MM. Bordogni et Ponchard ont soutenu leur réputation si justement acquise. Mlle Leray, qui a bien voulu remplir le vide que le départ de Lanza occasionait, a fort bien chanté un air de Gluck. Mlle A. Lambert doit se défier de sa facilité; sa voix est inégale et son intonation pas toujours parfaite; nous l'engageons à ne pas prodiguer son talent et se faire mal classer par trop de désir d'obliger. M. Franchome qui a joué des variations sur le violoncelle, a été, comme de coutume, ravissant de justesse et de gracieuseté.

CONCERTS DE LA SALLE CHANTEREINE.

Ces matinées musicales prennent de plus en plus d'intérêt, et la faveur publique récompense les efforts qu'ont faits les artistes pour la mériter. Le concert qui a eu lieu dimanche dernier devant une assemblée assez nombreuse, a été fort remarquable. Un sextuor de M. Bertini d'un style brillant et rempli de ce mouvement chaleureux qui distingue les productions de l'auteur *des Études*, a été supérieurement exécuté et vivement applaudi. Nous en dirons autant du duo concertant pour violon et violoncelle, rendu par MM. Allard et Chevillard, avec un ensemble et une vigueur dignes de tous éloges. Dans son duo avec M. Geraldi Mlle Lambert a fait preuve d'une excellente méthode, guidée par un goût sûr et la plus exquise sensibilité. Pour M. Geraldi, son triomphe est dans l'exécution du *Moine*, cette admirable page échappée un matin à l'auteur de *Robert*. Il est rare de voir le chanteur s'identifier aussi complétement avec le compositeur, le comprendre dans ses plus grandes délicatesses d'expression, l'interpréter, en un mot, avec autant de puissance et de fidélité, que le fait M. Geraldi. Sa voix de basse en outre, sans manquer de nerf ni de force, se prête avec la plus grande facilité aux effets de douceur, aussi qu'aux traits vocalisés qui exigent le plus d'agilité et de souplesse. M. Meyer-Beer doit être heureux d'avoir, en écrivant ce petit chef-dœuvre, fourni à un talent qui a tant d'avenir, l'occasion de se montrer sous son jour le plus avantageux.

Malheureusement c'est à l'apparition du *Moine* que nous devons celle du *Renégat*, pâle production de M. Donizetti. L'auteur à évidemment eu pour but de faire le pendant du tableau sevère de M. Meyer-Beer. En tête de la première page on lit bien, il est vrai: *à M. Levasseur;* la situation du Renégat est bien a peu-près la même que celle du Moine; le rôle est écrit dans l'un et dans l'autre pour une voix de basse; les paroles sont également dues à la plume élégante de M. Maximilien Paccini; mais voilà les seuls rapports qu'il soit possible de trouver entre l'œuvre du maëstro italien et celle du compositeur allemand. Autant le style de ce dernier est distingué, autant son expression est profonde, autant on est étonné d'avoir à reprocher les défauts contraires à M. Donizetti. Il est peu probable que le succès du *Renégat* puisse lutter avantageusement avec la vogue méritée du *Moine*.

Revue critique.

Les Italiennes : N° 1, cavatine de Torquato Tasso, par Donizetti; N° 2, cavatine d'Anna Bolena, du même auteur; N° 3, cavatine dei Capuletti et Montechi, par Bellini; variées pour le piano, par Louis Messemæckers. Op. 8. Prix, chaque numéro, 5 fr.

Ces morceaux sont écrits absolument dans le même style que les ouvrages de MM. Czerny, Hünten, Herz, Auçot, et de beaucoup d'autres compositeurs. Ils n'offrent point d'idées neuves ou originales; mais ils sont faciles et strictement conformes aux règles du piano. Les mêmes formes et les mêmes combinaisons s'y reproduisent constamment et quelquefois d'une manière fastidieuse. Le grand nombre aime ces sortes de compositions. Nous pouvons donc nous dispenser de faire l'éloge de ces morceaux, et nous épargnons volontiers à M. Messemæckers toute critique plus sévère. On exécutera ses compositions avec autant de plaisir que celles de ses confrères que nous avons nommés.

Variations brillantes, pour le piano, sur un air suisse du Chalet, par F. Hunten.

A notre avis, ces variations ne sont nullement brillantes dans l'acception reçue du mot. Il s'y trouve un assez grand nombre de traits, comme des passages de gammes en doubles et triples

croches et en triolets, quelques accords de septime diminuée, etc. Ces traits se succèdent dans l'ordre ascendant et descendant; mais ils n'ont point d'éclat ni par eux-mêmes ni par leurs effets. En disant que ces variations ne sont pas brillantes, nous voulons, par ce mot, donner à entendre qu'elles sont un peu moins difficiles que ce que fait habituellement M. Hünten. Comme cette absence de difficultés plaît au grand nombre des amateurs de musique, nous avons, par les observations qui précèdent, voulu les fixer sur ce point; car, du reste, cette nouvelle composition de M. Hünten n'est point au-dessous de ses œuvres antérieures, et le public aime trop sa musique, pour ne vouloir pas ajouter ces variations sur un thême favori de M. Adam à la collection des ouvrages de cet auteur.

NOUVELLES.

Le succès mérité de *la Juive* se soutient, à chaque représentation on renvoie beaucoup de monde. Cet important ouvrage vient d'être vendu à *Londres* et à *Berlin*, et y sera incessamment représenté.

*** Aujourd'hui dimanche et demain lundi, représentations extraordinaire au théâtre Italien; *Marino Faliero* et *I Puritani*; en feront les frais. Il est inutile d'engager le public de s'y rendre, toute la salle est louée.

*** Le *Cheval de Bronze*, fait de l'argent à l'Opéra-Comique.

*** M. Kalkbrenner vient de partir pour l'Allemagne; il doit se rendre à Vienne et à Berlin, où de brillans succès l'attendent.

*** Au concert du Conservatoire on exécutera aujourd'hui La symphonie en *ut* de Beethoven, et une partie de la grande messe. M. Baillot jouera un solo de *Beethoven*. Il est fâcheux que la salle ne puisse contenir trois fois plus de spectateurs!

*** Un opéra nouveau de Chelard: *Die Herrmannschlacht*, est dans ce moment en répétition au théâtre royal de Munich.

*** M. et Mme Haizinger, que nous avons admirés au théâtre Allemand, viennent de partir pour St.-Pétersbourg, ou ils sont engagés pour un certain nombre de représentations.

*** M. Moscheles vient de composer un *nouveau concerto* et une grande ouverture qui ont obtenu le plus éclatant succès au concert philharmonique de Londres.

*** La représentation au bénéfice de Mlle Taglioni aura lieu le 3 avril.

*** La représentation précédée d'un concert que M. Berlioz devait donner le 7 avril, au théâtre Ventadour, n'aura pas lieu. Le ministre de l'intérieur n'ayant pas cru devoir en accorder l'autorisation.

*** On assure que M et Mme Ponchard ont renouvelé leur engagement à l'Opéra-Comique. Nous en félicitons le public, le directeur et les artistes, etc.

*** Les grands journaux réunis ont porté plainte contre *l'Estafette*, et autres journaux qui prennent leurs articles pour les donner dans leurs feuilles, en indiquant la source où ils les ont puisés. Quelle punition voudra-t-on donc infliger au *Pianiste*, qui donne des articles signés *Jal*, etc., comme acquis par lui, et qui sont puisés dans l'*Impartial*.

*** On écrit de Bologne que Mme Malibran est arrivée en cette ville le 3 mars, venant de Naples, dans un état de santé très-satisfaisant; elle a chanté dans un grand concert au Casino de Bologne. Ainsi tombent d'eux-mêmes les bruits tous plus absurdes ou plus odieux les uns que les autres, qu'on avait fait successivement courir sur cette grande cantatrice. Etre calomnié de son vivant, oublié après sa mort, voilà trop souvent pour un artiste en première ligne, le privilége du talent! Grâce au Ciel, Mme Malibran n'est pas près encore d'être oubliée.

*** Le premier ouvrage en trois actes qui doit être représenté à l'Opéra-Comique, a, dit-on, pour titre le *Portefaix*. Il paraît que le sujet en est tiré d'une nouvelle espagnole, publiée il y a quelques années dans la *Revue de Paris*, par M. de Stendhal. Le poème est attribué à M. Scribe; quant à la partition, elle est de M. Gomis, qui a fait glorieusement ses preuves par la musique du *Revenant*.

*** Le dernier opéra de Chérubini, *Ali-Baba*, vient d'être représenté à Berlin avec un grand succès. Honneur aux Allemands qui ont su replacer sur le front de l'illustre vieillard cette couronne qu'en avaient laissé tomber notre insouciante distraction, notre capricieuse manie pour toutes les formes nouvelles dans les arts, comme si le beau avait une époque, au lieu d'être de tous les temps, comme s'il pouvait y avoir prescription contre le génie!

*** On a donné dernièrement à Rome une brillante représentation au bénéfice de Mlle Ungher. Le portrait lithographié de la bénéficiaire se distribuait dans la salle, escorté de vers en son honneur. La galanterie française aurait dû prendre dans nos théâtres l'initiative d'un pareil usage, surtout pour les actrices qui sont jeunes et jolies.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 14.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Parait le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 5 AVRIL 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LES CYGNES CHANTENT EN MOURANT.

(SUITE ET FIN.)

CHAPITRE V.

Histoire d'une Salamandre.

C'était un homme étrange, que maître Jonathan Coppelius, le plus grand alchimiste de l'Allemagne, au dernier siècle. Il habitait une petite maison du faubourg, et vivait seul, en compagnie d'une belle salamandre rayée, qui le jour dormait au milieu du réchaud, où fumait l'alambic de cuivre, et le soir, quand la dernière ligne d'or s'était effacée à l'occident, se levait pour venir familièrement se coucher sur la table; et lorsque le vieux savant rentrait, après sa promenade accoutumée, il trouvait ses volumes ouverts tous à la page où, la veille, il avait cessé de lire et sa dame salamandre, avec ses deux yeux qui flamboyaient comme deux diamans ou deux lampes ardentes; éclairait, jusqu'au matin, les études nocturnes du maître. C'était bien le plus gracieux animal et le plus élégant qui jamais avait remué les cendres d'un foyer. Elle avait une taille svelte et fine, une belle robe de couleur verte çà et là jaspée de veines rouges; ses yeux étaient deux étincelles, sa queue un petit rayon de lumière. Maître Coppelius allait, lui aussi, toujours vêtu de vert; et maintenant, lequel des deux portait la livrée de l'autre? Était-ce la salamandre qui, pour captiver les bonnes grâces du docteur, réflétait dans le miroir changeant de ses écailles la teinte favorite de ses habits? Était-ce le vieux Coppelius qui avait adopté les couleurs de la salamandre, par amour pour elle et reconnaissance pour ses bons offices? Les savans ont écrit là dessus plusieurs volumes qui se trouvent dans les bibliothèques de Weimar et de Leipzig. Les uns prétendent que c'était maître Coppelius qui portait les couleurs de la salamandre. Les autres soutiennent le contraire, et tous ont ma foi de bonnes raisons à citer à l'appui de ce qu'ils avancent. Quant à moi, je ne saurais, lecteur, me décider pour l'un ou l'autre cas, et j'aime bien mieux te raconter une histoire que j'ai lue autrefois dans un de ces nombreux volumes. Or voici maintenant le texte de l'auteur; je traduis : « Elle n'a pas toujours été salamandre. Cette ame qui maintenant a pris la forme serpentine, habitait jadis dans le corps délicat et charmant d'une fraîche beauté qui s'appelait Flaminia N..., du nom de son époux, l'un des plus riches seigneurs de la cour de Prusse et des plusus familiers du roi Frédéric. Le comte de N... était vieux et jaloux, la comtesse Flaminia jeune, sereine et confiante. Elle aimait son époux comme un protecteur, et ne concevait rien à tout ce qu'on lui avait dit d'abord, que le mariage était pour la femme une autre vie où l'attendaient de nouvelles émotions, de célestes extases, des voluptés inconnues. Flaminia, en se mariant n'avait fait que changer de père. Aussi, bientôt l'ennui s'empara d'elle. Son beau col de neige devenait jaune et s'inclinait; ses belles couleurs roses tombaient de ses joues, les cheveux de son front, et partout on disait qu'elle allait mourir, lorsqu'un soir, dans un bal, elle rencontra pour la première fois Jonathan Coppelius, jeune étudiant qui se trouvait à Berlin, étant venu prendre ses grades de docteur à l'université.

Ce soir-là, Flaminia se sentit renaître à la vie, et cela tout-à-coup, et comme par miracle; et lorsque vers minuit le comte, après avoir perdu dix mille florins au jeu, rentra dans le salon, s'attendant à trouver sa femme seule et tout accablée, il fut certes bien surpris de la voir emportée ainsi dans les tourbillons d'une valse impétueuse et rapide. Je l'ai dit : le comte était jaloux, et quand le beau valseur reconduisit à sa place Flaminia toute haletante, le vieillard fut loin de le remercier d'avoir rendu la santé à sa femme; il lui jeta des regards de haine.

Certes le vieux comte aurait mieux aimé voir Flaminia morte que sauvée à ce prix. Cependant ces deux enfans s'aimaient avec passion et passaient des heures ensemble à regarder le ciel. Quelquefois leurs beaux yeux se rencontraient : alors c'était une extase non pareille, et dans ces momens d'oubli, les lèvres du jeune homme effleuraient bien souvent les blanches tempes de Flaminia. Un jour qu'ils lisaient quelque sonnet amoureux de Pétrarque, et que le bras de Jonathan entourait voluptueusement la taille souple de sa bien-aimée, le comte vint et les surprit. Le comte ne laissa pas échapper une parole de colère; mais à l'éclat sinistre de son regard, à l'ironie du sourire qui passa sur sa lèvre, Flaminia vit bien qu'elle était perdue. En effet, le soir, comme elle pleurait sur sa faute amèrement, il entra dans sa chambre et lui versa du poison. Flaminia fit sa prière, et but la coupe sans se plaindre. Le comte se tint debout un instant auprès d'elle; puis, lorsqu'il pensa que le suc vénéneux s'était assez mêlé au sang, et que tout secours devenait inutile, il se rendit à la maison de Jonathan, lui disant que sa femme était malade, et se recommandait à lui. Jonathan qui déjà dormait et causait avec elle dans ses rêves, s'élança hors du lit et traversa la ville, cherchant dans sa tête quels moyens il emploierait pour la sauver. Cependant comme il entrait dans la maison, il se souvint de la haine du comte et de sa jalousie, et se douta de quelque piége. Le comte avait bien calculé sa vengeance; tout secours était inutile. Lorsque Jonathan arriva dans l'alcôve, Flaminia se tordait dans les dernières convulsions. En vain tous les domestiques s'empressaient autour de sa couche : sa joue était livide et son œil terne. Jonathan souleva quelques instans ce corps déjà glacé, puis, le laissant retomber : il est trop tard, dit-il; il faut qu'elle meure; et Flaminia rendit le dernier soupir en regardant son bien aimé.

Lorsque le comte fut certain que sa vengeance était accomplie, il se retira, et Coppelius, resté seul dans la chambre, s'empara de l'ame de Flaminia, et grace à l'aide des forces de la nature, qu'il s'était soumises par la science, il la fit passer aussitôt dans le corps d'une salamandre, et sortit l'emportant dans son sein. Depuis ce jour, Coppelius demeure avec la salamandre, qui le console dans ses peines et le soutient dans ses mystérieux travaux.

Eh maintenant que tu connais l'histoire de Flaminia, sans doute que tu crois, ami lecteur, que c'était maître Coppelius qui portait les couleurs de la salamandre. Et moi aussi j'ai été de cette opinion, et je l'ai soutenue avec enthousiasme jusqu'au jour où je l'ai vue réfutée en deux épais volumes que j'ai lus, ma foi, tout entiers, sans sauter une ligne. Admirable réfutation, écrite en beau latin, et pleine de victorieux syllogismes et d'argumens profonds, auxquels toi même ne resisterais pas, j'en suis sûr, impassible lecteur. Voici en quels termes s'exprime ce scholiaste au septième paragraphe du neuvième chapitre, le plus concluant de tous selon moi : Vous êtes dans l'erreur, vous tous qui soutenez l'opinion que je combats, et dites que maître Coppelius porte les couleurs de Flaminia, par cette seule raison qu'il l'a aimée un jour. Deux mots suffiraient pour vous confondre. Qui donc a fait passer l'ame de Flaminia dans le corps d'une salamandre, et peint sa robe, si ce n'est Coppelius? Or il est évident que l'alchimiste ayant choisi ses couleurs pour en vêtir sa créature, la salamandre porte la livrée de Coppelius, dont elle est à jamais la captive. J'avoue qu'à de pareils raisonnemens je n'ai su que répondre, et s'il fallait me décider sur l'heure pour l'une ou l'autre de ces deux opinions, il me semble que je n'hésiterais plus à prendre parti pour la dernière, comme du reste ont fait depuis tous les érudits de l'Allemagne, qui se sont occupés de cette importante querelle.

En vérité, c'était un étrange docteur que le vieux Jonathan Coppelius. Tant d'histoires ont couru sur son compte, que bien des hommes ont consumé leur vie à les recueillir, espérant arriver à l'immortalité sur les ailes de ce nom glorieux, et sont morts après avoir noirci des masses de parchemin, emportant hélas! cette triste pensée, qu'ils laissaient une œuvre imparfaite. En effet, ils avaient beau jour, et nuit écrire, sans se donner le temps de réfléchir et de lier les faits, comme cela se pratique aujourd'hui, les faits impitoyables allaient plus vite que leur plume. Chaque matin, avec l'aurore, éclosaient vingt histoires nouvelles, tellement que les merveilles du vieux docteur devinrent aussi nombreuses que les grains de sable, et que pour les écrire toutes, il faudrait une page aussi large que le lit de la mer ; et notez bien que la tâche était rude et pénible pour des historiens aussi pleins de respect et de conscience; car ces histoires étaient surtout empreintes de variété, et ne se ressemblaient guère plus entre elles que les cailloux des grèves et les feuilles des bois, ce qui faisait comparer maître Coppelius à un soleil d'où jaillissaient mille éclairs dissemblables. A vrai dire, le nom de Coppelius était un centre autour duquel sont venus se grouper tous les récits du temps. Beaucoup ont écrit sur lui sans le connaître ; et je conseille à ceux qui voudraient s'aventurer dans le labyrinthe profond de cette vie étrange, de ne pas se laisser éblouir par les rayons follets et les éclairs qui la sillonnent en tout sens. Je le répète, c'était un homme étrange que Coppelius, et qui jamais ne s'ouvrit à personne. Le mystère était un vêtement qu'il avait trouvé parmi les langes de son berceau, et dont il fut toujours enveloppé. Ce vêtement changeait dix fois par jour de forme sur ses épaules, mais n'en tombait jamais. Le mystère, c'était cette large robe de brocard vert semé de fleurs de pourpre, qu'il portait le matin dans son laboratoire ; c'était aussi ce petit manteau brun qu'il portait au tomber de la nuit, quand les enfans qui rentraient à la ville le rencontraient se promenant tout seul, comme Faust, dans le chemin des blés. Sa petite maison avait une fenêtre de plain-pied dont les volets, peints en vert, s'ouvraient sitôt le jour. Et les servantes matinales s'arrêtaient d'habitude en passant, et causaient avec les belles fleurs et les gentils oiseaux qu'elles voyaient à travers les glaces nettes et transparentes. Quelquefois la fenêtre restait six mois fermée, et les curieuses disaient alors que maître Coppelius était allé dans l'Inde, chercher des plantes nécessaires à ses travaux. Or voici quelle était l'ordonnance de sa journée : à la première aube, il se levait, visitait ses fourneaux, dont la salamandre avait le soin; et, selon l'état dans lequel il les trouvait, caressait de la main sa compagne ardente, ou la grondait en roulant de bizarres paroles entre ses dents; ensuite il descendait dans son jardin de botanique, regardait

quels progrès la végétation avait faits pendant la nuit, et ramassait des herbes et des fleurs dont il connaissait les mystères; une fois sa moisson recueillie, il rentrait dans son laboratoire, et se mettait à l'œuvre jusqu'au soir. Les belles heures du soleil étaient aussi celles de son travail; car le soleil avait sur lui et sur tout ce qui l'entourait une merveilleuse influence. En vérité, c'était un Eden, que l'atelier du vieux Coppelius à l'heure de midi, lorsque des flots de lumière y ruisselaient de toutes parts. Les carreaux embrasés éclataient en vibrations. Mille atômes s'agitaient dans la vapeur fluide où se noyaient, en bourdonnant, des insectes colorés de cent reflets, et pareils à des topazes sonores. Alors le vieux Coppelius entrait en inspiration, tant ces bruits étranges l'exaltaient; il poursuivait son œuvre avec enthousiasme; le sang lui montait à la face; de larges gouttes de sueur ruisselaient sur ses tempes, et roulaient ensuite sur les dalles avec des tintemens harmonieux. Tous les jours à midi se renouvelait la grande symphonie, et sitôt que le soleil frappait les vitres, le branle commençait dans le laboratoire. Alors mille oiseaux empaillés s'éveillaient en chantant des airs de leurs pays, sous leurs cloches de cristal. Les clous vibraient aux murailles, les pots dans les armoires, et tous les alambics chancelaient sur leurs fourneaux comme des hommes avinés; et tel était l'emportement et la puissance miraculeuse de ce rythme, que le vieux Coppelins lui-même, malgré la gravité de son âge et de son caractère, ne pouvait y résister long-temps, et finissait toujours par entrer en musique et prendre part, du haut de son trône, à la démence de ses sujets. C'était vraiment un admirable orchestre, où chacun allait selon sa fantaisie, et dont les musiciens se passaient tous à merveille de papier réglé, d'instrumens, et du petit bâton d'ébène. Par instans, Coppelius suspendait son travail; et, renversé sur son large fauteuil à bras, ses lunettes vertes sur son front, écoutait avec ravissement cette musique singulière; et battait la mesure en se frappant le ventre avec ses mains. Alors le bruit augmentait d'une façon étrange : tous les petits oiseaux pour flatter les moindres fantaisies du maître, chantaient à plein gosier, et les coquelicots et les fleurs de pourpre, s'agitant sur le fond vert de sa robe de chambre, se mettaient à leur répondre, et renforçaient ainsi le chœur d'autant de voix aiguës. C'était un bavardage sans pareil, un murmure confus de sons et de bruits inappréciables, un concert merveilleux, inoui, bizarre, étourdissant, et capable de faire perdre la tête à l'un de ces hommes au teint vermeil et fleuri, qui redoutent les impressions véhémentes de la musique, comme une rose le vent de la tempête, et pour lesquels cet art divin est un badinage spirituel, un ruisseau fluide et toujours transparent, qui n'a qu'à les bercer en de voluptueuses ondulations, et les conduire après un dîner copieux, mollement et sans secousse, dans l'île tempérée du sommeil; mais aussi capable d'émouvoir jusqu'à l'inspiration, un alchimiste de la trempe de Coppelius, et de l'exalter au point qu'il se comparait lui-même, en ces moments, au roi Salomon entendant chanter le chœur de ses épouses voilées. Cette musique surnaturelle suivait les évolutions régulières du soleil, c'est-à-dire, qu'elle commençait dès l'aurore à tinter d'une façon imperceptible, éclatait avec toutes ses voix à l'heure où l'astre de lumière resplendit au zenith et diminuait ensuite insensiblement à mesure qu'il s'inclinait à l'horizon. Aussitôt que le soleil avait plongé dans les abîmes de l'occident, et que le crépuscule se faisait, tous les oiseaux s'endormaient sous leur cloche, oubliant, jusqu'au réveil du lendemain, les natales chansons. Les vases et les instrumens reprenaient leur immobilité, et le laboratoire devenait à cette heure silencieux et triste. Un calme prosaïque et froid succédait aux élans impétueux d'une folle musique qui puisait sa voix et sa puissance aux sources lumineuses du soleil; ce silence profond, après les sonores merveilles du matin, attristait l'ame de Coppelius, et, pour chasser sa mélancolie, il se levait alors, endossait son habit vert à boutons d'acier, et sortait dans la campagne. Pendant le temps de son absence, la salamandre avait un office à remplir : elle mettait toute chose à sa place; sur elle reposait l'ordre de la maison. C'était merveille de la voir courir sur les meubles, en épousseter le velours avec sa queue, prendre avec ses dents les instrumens épars sur les tables, et grimper à la muraille pour les suspendre aux clous accoutumés. Aussi, par reconnaissance de son zèle et de ses bons services, Coppelius, en rentrant de la promenade, lui rapportait souvent des racines de santal et d'aloës, et des feuilles de patchouli dont il faisait un petit bûcher sur les dalles blanches du laboratoire. Quand le bucher était dressé il y mettait le feu appelant d'une voie douce et caressante, Flaminia, qui venait en rampant sur le sol avec plus d'élégance et de coquetterie que n'en ont les couleuvres, elle se couchait belle et voluptueuse comme la Myrrha de Sardanapale, et lorsque la flamme l'entourait comme un voile de pourpre, et que la sultane amoureuse était noyée dans son bain de lumière embaumée, elle chantait des airs de Mozart avec une voix plus fraîche et plus sonore que celle d'Henriette Sontag.

Ce jour là maître Coppelius se tenait assis comme d'ordinaire, devant sa vaste table de travail toute couverte de parchemins jaunis, de vieux livres, d'instrumens bizarres, et de plantes qui séchaient au soleil sur de larges feuilles de métal. Des gerbes de lumière ondoyaient sous la voûte immense du laboratoire; la plus singulière musique s'élevait déjà de toutes parts. C'était l'heure du soleil; toutes les horloges de la ville et de la terre devaient sonner midi en ce moment, et le concert avait atteint sa plus folle période d'enthousiasme, de délire et de sonorité. Les fauteuils en émoi creusaient les dalles de granit de leurs griffes de lion, les cygnes dont les cols métalliques servaient de robinets à la fontaine se plaignaient avec des voix tristes et flûtées, et les ustensiles d'argent, d'or et de cuivre dominaient la symphonie et rendaient tous des sons éclatans et pareils aux bruits que font les cymbales dans un orchestre. De fort belles fleurs du Japon, dans des vases merveilleux de porcelaine, secouaient leurs calices charmans et gazouillaient entre leurs lèvres, de petits airs si frais et printaniers qu'on eût dit qu'elles avaient pour tige le gosier de quelque rossignol, et mille oiseaux rares et précieux, tous peints des plus vives couleurs de l'émeraude et du saphir, se tenaient immobiles sur les branches d'or de leur cage et ne faisaient incessamment qu'ouvrir leur petit bec jaune

et vert d'où s'exhalaient des parfums aussi doux que ceux de la rose, du lys ou des jacinthes bleues. Coppelius, au milieu de son Éden, travaillait dans un état d'exaltation non pareille, il tenait entre ses doigts un morceau de cristal qu'il s'efforçait de polir avec une lime armée de petites dents fines et délicates, et la lime et le cristal, dans leur étreinte ardente et voluptueuse, rendaient de magiques murmures et des frémissemens convulsifs. En vérité c'était une œuvre bien étrange qui l'occupait en ce moment; il voulait faire passer la voix sonore du cristal dans la coupe d'un camélia qui se balançait à sa droite, et jouait avec le plus beau rayon de soleil, insouciant des spéculations du vieux maître; une œuvre d'alchimiste! une œuvre de sorcier! une œuvre sans nom! Et le chœur que chantaient les hôtes du laboratoire semblait une convocation aux puissances mystérieuses de la nature, qui soutenait Coppelius dans son entreprise. Or, comme il était dans les plus vives transes au moment où le prodige allait éclore, où la fleur ouvrait tous ses pétales, aspirant avec amour l'harmonieuse haleine du cristal qui se penchait vers elle attiré par un aimant irrésistible, où la fusion miraculeuse allait s'accomplir enfin; on frappa trois coups à la porte. A ce bruit, l'œuvre fut suspendue immédiatement, et les deux corps redevinrent étrangers l'un à l'autre.

— Malheur! dit Coppelius; au diable les visites! et laissant là son entreprise, il se leva pour aller ouvrir.

Celle qui venait ainsi de l'interrompre était une jeune fille belle et pâle, et dont le visage portait la triste empreinte d'une douleur profonde et déjà sans remède.

Le vieillard l'introduisit et referma la porte sur elle.

Dans ce moment le soleil de midi frappait en plein sur les vitres, et l'on sait quelle influence avait le soleil sur le laboratoire de Coppelius. C'était une chaleur étouffante, et par conséquent un bruit à ne pas s'entendre; on eut dit que toutes les cigales des pays chauds criaient à plein gosier sur les étagères de bois de rose et de palissandre.

Sitôt qu'elle eût mis le pied sur les dalles ardentes du laboratoire, la jeune fille chancela, et plus tard cette rumeur inouie ayant brisé sa tête déjà faible, cet air brûlant suffoque sa poitrine; elle tomba sans connaissance sur le fauteuil du vieux docteur.

— Ah! ah! dit Coppelius, elle se trouve mal. Pauvre petite la vie est déjà bien épuisée en elle!... Reviens à toi, mon enfant; tu n'as point la tête encore assez forte pour supporter tout ce tapage, n'est-ce pas? On étouffe ici, la chaleur t'aura surprise...... Reviens à toi, ce ne sera rien, pour cette fois, mon enfant; et se tournant vers les oiseaux, qui continuaient à jaser d'une façon imperturbable, silence donc bavards! ne voyez-vous pas que vous lui faites mal? Et il tira devant la fenêtre un large rideau de soie verte.

Les rayons du soleil étant voilés, chacun s'endormit à sa place en murmurant, et l'atelier devint bientôt frais et silencieux.

— Reviens à toi, mon enfant, reviens, disait le vieux Coppelius en lui faisant respirer des essences, et serrant sa main blanche, où ruisselait une sueur froide; reviens et ne t'effraie plus; car tu n'es pas ici chez une sorcière. Ouvre tes beaux grands yeux, regarde, tu ne verras ici ni cheminée ardente, ni feu de broussailles, ni chaudière en ébullition qu'un chat malin écume et dont il jette l'eau sur les étrangers. Sois sans crainte mon enfant, je n'ai pas chez moi de ces hôtes impurs, mais de gentils petits oiseaux, qui gazouillent comme toi tout le jour, et de plus une bonne salamandre qui t'aime, et s'est déjà couchée à tes pieds froids, petite, et les réchauffe. Reviens à toi mon enfant; je te le répète tu n'es pas ici dans le taudis d'une sorcière, mais bien au milieu du laboratoire d'un loyal docteur, ancien ami de ton vieux père, un excellent musicien, sur ma foi! qui respectait la tradition et jouait avec mesure et tempérance. Nous avons passé bien des nuits ensemble, lui au clavier moi sur une chaise dans un coin. Tu dormais alors, mon enfant; c'était ton âge... Maintenant tu veilles... Allons, allons! revenez à vous mademoiselle, et ne me boudez pas ainsi; ouvrez vos grands yeux, et regardez-moi bien en face, comme cela.. Est-ce que tu ne me connais pas, maintenant, petite?

En effet, murmura la jeune fille, d'une voix altérée, il me semble que je vous ai rencontré il y a bien longtemps; en quel lieu, je ne saurais le dire; pourtant je vous ai déjà vu.... dans un rêve peut-être.

— Bien! bien! les souvenirs te reviendront plus tard; ce qu'il importe aujourd'hui, c'est que je te reconnaisse, puisque tu as besoin de moi.

— Savez-vous donc ce que je viens vous demander?

— Je te le répète, mon enfant, ce n'est pas d'hier que je prends intérêt à tes affections. Je t'ai connue autrefois, dans la maison de ton père; tu étais bien petite alors, mais n'importe, je me sentis dès les premiers jours, entraîné vers toi par ce penchant irrésistible dont les hommes vulgaires ne se rendent pas compte, et que nous autres seuls, pouvons définir, et je résolus de te suivre de loin; car j'avais vu dans tes yeux de ces clartés qui ne jaillissent que d'un foyer divin, et sur ton front, des lignes qui ne trompent jamais. C'est moi qui te consolais, au couvent, des tristes absences de ta mère, et te faisais entendre pendant les nuits, mille célestes harmonies; et durant cette maladie étrange auprès de laquelle avait échoué tout l'art des médecins, c'est moi qui tous les jours t'apportais, à l'aube, le suc des herbes salutaires de mon petit jardin. J'ai assisté naguère à tes études musicales, et tandis que tu travaillais avec ardeur, laisssant la porte ouverte et te croyant sans témoin, j'étais là, caché sous les fleurs de la galerie, et j'écoutais chanter ton ame, que tes doigts délicats accompagnaient sur le clavier.

— Vous êtes donc mon bon ange gardien?

— Oui, ta destinée s'accomplira; oui, mon enfant, tu auras une voix limpide, harmonieuse, et plus éclatante en ses vibrations que celle de Corcélia.

— Ah! ne vous jouez pas ainsi de ma tristesse! dites-moi que tout ce que j'entends depuis hier est mensonge, que les fleurs ne parlent pas, que je suis une folle d'avoir cru les promesses d'une fleur; mais de grâce, n'ayez pas la cruauté de féconder ainsi mes illusions, et d'ajouter des plumes aux aîles de mon espérance pour les briser ensuite et me faire tomber de plus haut dans l'abîme.

— Si tu me connaissais davantage, tu saurais, ma fille, que je n'ai pas coutume de plaisanter sur de pareils

Voir le supplément.

sujets. En vérité je te le dis, tu veux une voix, tu l'auras, mais elle te coûtera bien cher.

— Eh qu'importe le prix? vous faut-il la moitié de ma fortune? vous l'aurez; vous la faut-il toute entière? je vous l'abandonne, vous la posséderez au tems de ma majorité. Voulez-vous que je signe ce pacte avec mon sang?

— Hélas! Pauvre petite! il s'agit bien de ta fortune; plût à Dieu que cette voix que tu demandes, pût s'acquérir avec de l'or.

— Encore une foi, qu'importe le prix, je veux chanter, vous dis-je, il me faut une voix selon mon ame, dut-elle ne vibrer qu'une heure en ma poitrine, et me coûter l'éternité!

— Tu chanteras, jeune fille, tu chanteras! mais écoute maintenant à quelles conditions! Il ne nous est pas donné à nous autres faibles savans que nous sommes, de changer les lois de la nature; nous ne pouvons encore que les modifier. Sans doute que dans les siècles à venir, quelqu'un de ceux qui nous succèderont, trouvera l'insoluble problême, mais jusqu'ici rien ne donne lieu de croire que cela doive prochainement s'accomplir; d'ailleurs, tu n'as pas, toi, le temps d'attendre. Je le répète, nous pouvons modifier les lois de la nature, mais non pas les changer. Je n'ai pas de voix à te donner, ma fille, et cependant tu chanteras. Ecoute : au principe vital qui réchauffe tes veines, illumine tes yeux dans leur orbite, et fait battre ton cœur en ta poitrine, je vais faire subir une transformation sonore, afin que désormais, au lieu d'agir à l'intérieur et de se concentrer, il s'exhale par ta bouche et se disperse en vibrations éclatantes et limpides, comme un flot de cristal. Tu chanteras avec ta vie et non avec ta voix; et tu comprends à cette heure, ma fille, combien tu dois être avare de tes chansons, puisqu'à l'avenir, ce ne seront pas des notes qui jailliront de ton gosier, mais des gouttes de sang. Voilà tout ce que je puis faire pour toi, décide :

— Comment se prépare-t-on à ces mystères?

— Il suffit de boire cette fiole de cristal. La liqueur verte qu'elle contient a la vertu miraculeuse de convertir immédiatement en sons tout ce qu'elle touche.

— Au moins vous ne badinez pas?

— A ces mots, le vieillard secoua quelques gouttes du flacon sur la tête d'un passereau qui gisait immobile devant lui; aussitôt le petit oiseau se dressa hardiment sur ses pates, remua ses aîles grises, et se mit à chanter de la plus étrange façon. Sa voix était limpide, agile et d'un timbre inoui; et, chose merveilleuse, il allait toujours sans s'arrêter pour reprendre haleine; il chanta tous les préludes du rossignol, tous les airs du linot et de l'alouette, et finit par faire tant de bruit, que du dehors on eût pu croire que tous les oiseaux du grand bois s'étaient rassemblés pour chanter ensemble. Une fois lancé, il ne s'arrêta plus, et la jeune fille assista au plus étonnant spectacle qu'on puisse imaginer. Pendant que l'oiseau chantait à tue-tête, ses plumes tombèrent une à une et disparurent. Ses petits os pulvérisés se rassemblèrent en mille atômes autour d'un rayon de soleil et ses yeux ardens prirent leur essor vers la voûte du laboratoire, et s'y fixèrent comme deux étoiles; de telle sorte que d'un gentil chanteur si gracieusement empenné, il ne resta plus qu'un son qui finit, lui aussi, par s'évanouir. La jeune fille avait curieusement observé cette scène, et suivi l'oiseau chétif dans toutes les phases de son évaporation. Quand tout fut accompli, elle était en démence, et s'emparant de la fiole restée sur la table :

— Merci! vieillard, dit-elle, merci! vous êtes mon sauveur.

Elle arrangea son voile sur son front, et sortit.

— Au moins, sois prudente, lui dit Coppelius en la reconduisant; souviens-toi de l'oiseau, et sache t'arrêter à temps.

Sitôt que le vieillard rentra dans son laboratoire, il s'empressa d'ouvrir le rideau vert, et le soleil donnant, toutes les voix commencèrent à s'éveiller; cependant le concert fut loin d'atteindre le degré de véhémence et d'explosion auquel il était parvenu quand le maître l'avait fait taire. L'heure de midi était passée; ce jour là, Coppelius fut triste et maussade; aucune entreprise ne lui réussit, soit qu'il n'entendît pas derrière lui, pendant son travail, chanter l'orchestre accoutumé, soit qu'il fût distrait par cette pensée que la jeune fille abuserait de son nouveau trésor.

Il se promit bien de n'ouvrir à personne de toute la semaine.

CHAPITRE VI.

Les cignes chantent en mourant.

— Une magnifique soirée? Il semble que tous les talens de l'Europe se soient donné un rendez-vous dans les appartemens de son Altesse, disait le baron de Coppenheim au ministre de Wurtemberg, qui se promenait à ses côtés, sur le balcon en fleurs du palais ducal, où venaient, pendant les intervalles, prendre l'air un instant, les convives prudens que la chaleur incommode, et qui ont du monde une assez longue expérience pour ne jamais pénétrer dans le premier salon, d'où l'on ne peut sortir à volonté — Que dites-vous de cette fantaisie?

— Admirable? reprit M. de Steinbad, admirable!

— Quelle nuit faite à souhait! à chaque minute, une étoile nouvelle perce le voile du firmament, tandis qu'un insecte de lumière se réveille dans l'herbe, toutes les fleurs du jardin s'exhalent.

— Une nuit délicieuse! N'est-ce pas là le bonheur absolu, dont parlent les philosophes? Là, une musique idéale nous inspire et nous rend dignes de contempler le spectacle de la nature; Là, notre ame prend des aîles pour s'élancer dans l'espace où flottent de lumineuses vapeurs. Ah! continuait M. de Coppenheim, dans le feu de son exaltation poétique, ce serait une joie ineffable, de se tenir debout là-bas, au milieu de ce pré humide, et de voir sur ce balcon où nous sommes se dessiner la forme vague et blanche de quelque belle jeune fille, et de l'entendre jeter des mots charmans à la brise qui passe.

— Une joie ineffable, comme vous dites, répondit M. de Steinbad.

Et, certes il fallait avoir toute la gravité d'un ministre allemand pour ne pas éclater de rire à ces dernières paroles du baron. M. de Coppenheim était petit, joufflu et vermeil, et portait breloques sonnantes sur son ventre prédominant et copieux; vous figurez-vous maintenant

Roméo en culotte de soie, et s'arrêtant au milieu de sa chanson pour reprendre haleine et tousser.

Certes, si M. de Coppenheim s'était une fois aventuré à jouer ce rôle, il aurait, à coup sûr, trouvé dans le jardin de sa Juliette, non l'épée de Tybalt ou de Pâris, mais les âcres douleurs d'une goutte opiniâtre qui l'aurait cloué au lit cinq semaines au moins. Le baron était un de ces hommes épais et lourds qui n'ont d'autre soin que celui de se donner pour héros de tous les romans du monde. A l'entendre ce soir-là, vous l'auriez pris pour un disciple enthousiaste de Spinosa, dont il n'avait lu de sa vie un ligne; à certains momens, il affectait les plus poétiques exaltations, et cinq minutes après, retombait, du ciel, dans un matérialisme brutal et sans frein; dans le fond il n'était ni poète ni débauché. C'était sa manie, à lui, de croire qu'il faut voler dans l'air ou dormir sous la fange, mais ne point marcher librement sur la terre, de peur de faire comme les autres, ce qui ne pouvait, en aucune façon, convenir à un personnage de sa qualité. M. de Coppenheim était un de ces êtres qui passent vingt ans de leur vie à transformer leur nature de telle sorte qu'à la fin elle participe en même temps de l'ange et de la brute, mais à la place où Dieu avait mis l'homme, il y a lacune....

— Quelle est donc cette femme qui se glisse comme une ombre sous ces arbustes, dit M. de Steinbad.

— Eh! pardieu, c'est la Cordélia.

—Celle qui chantait tout-à-l'heure? Et ce jeune homme qui l'accompagne?

— M. de Lowenstein, un petit musicien qui en est fou; lorsque je suis entré dans la maison il soupirait déjà; ensuite comme sa passion se prolongeait infiniment, je l'ai prié de ne plus remettre les pieds chez elle, et certes il a bien fait de se retirer, car j'étais violemment amoureux de la petite, et je crois que j'aurais fait un mauvais parti à mon rival..... Mais si je me souviens, vous paraissiez, tout-à-l'heure, désirer de la connaître, venez mon cher, je me flatte d'être encore assez dans ses bonnes graces.

Le baron de Coppenheim se rengorgea, et vint droit à la cantatrice, affectant dès l'abord avec elle une grande familiarité; Cordélia lui fit mauvaise mine; son air avait échoué; ce soir là. Lorsque le baron de Coppenheim et son ami le conseiller, s'approchèrent, le jeune comte de Lowenstein leur tourna le dos avec indifférence, et, sans prendre garde à ce qu'ils se disaient, se mit à cueillir sur le bord du balcon de belles fleurs de laurier rose qu'il effeuillait nonchalamment en les regardant tomber dans le jardin.

Tout-à-coup il se fit une grande rumeur dans le salon.

Qu'est-ce donc? demanda Cordélia?

Ah! Ah! lui répondit une homme pâle et chauve, et qui tenait ses petits yeux ardens fixés sur une étoile, c'est mademoiselle Lucinde de Wolfram qui vient de s'asseoir au piano.

— A ce nom de Lucinde de Wolfram, Wilhem se précipita dans le salon.

En effet, c'était bien là ce front élevé, cette joue amaigrie et pâle, ces lèvres blanches, ces yeux d'où s'exhalait une expression d'ineffable tristesse. L'étonnement était à son comble; de tous les groupes en émoi s'échappaient des exclamations de surprise; mais elle, tout absorbée en son œuvre, étudiait encore une fois sa musique, et se recueillant, interrogeait son âme sur les vibrations qu'elle pouvait donner, ses doigts sur leur agilité. Bien avant qu'elle n'eût commencé, Lucinde planait déjà dans une sphère où ne pouvaient l'atteindre les vagues rumeurs qui se faisaient à ses pieds. En effet, lorsque Lucinde, jusque là enjouée et rieuse, se leva tout-à-coup du milieu du cercle qu'elle formait avec les demoiselles de N. et de F., et prenant un air grave et solennel, se dirigea vers le piano, toutes ses compagnes étonnées, s'empressèrent autour de madame de Wolfram, qui, plongée en ce moment dans le débat d'une haute question de politique sociale qu'elle discutait avec madame de Meister, n'avait rien vu de ce qui venait de se passer.

— Quoi donc! Lucinde est musicienne?

— Elle chante maintenant.

— Voilà sa maladie expliquée, elle travaillait trop.

— Concevez-vous cela, madame? elle était avec nous depuis le commencement de la soirée, et n'en a pas dit un seul mot.

— Cacher ainsi son jeu! nous qui l'aimons tant, cette pauvre Lucinde; c'est une perfidie horrible! Mesdemoiselles, il faut la gronder tout à l'heure quand elle reviendra.

Surprise au milieu de sa conversation, madame de Wolfram ne comprit rien, d'abord, au ramage étourdissant de tous ces oisillons jaseurs qui venaient de s'abattre autour d'elle. Cependant, une pensée effroyable traversa son esprit avec la rapidité de l'éclair, et, aussitôt elle se leva, et devint pâle en apercevant sa fille assise devant le clavier. Certes, cette bonne mère n'eût pas senti plus de terreur se répandre en ses veines, s'il lui fût arrivé de voir cette enfant qu'elle adorait, pendre sur le bord d'un précipice; c'était là un pressentiment dont elle ne pouvait se rendre compte. — Dès le premier moment, tous ses doutes cessèrent, sa fille était folle, la raison venait d'abandonner cette tête déjà si faible depuis long-temps; cette entreprise au clavier allait révéler aux yeux de tous, la démence de Lucinde.

Que faire? l'arrêter; mais il était bien tard, d'ailleurs cet acte paraissait grave et prémédité; et la pauvre mère craignait trop d'augmenter encore le mal de son enfant, en s'opposant à ses nouveaux désirs. Qui sait si Lucinde l'aurait reconnue en ce moment et se serait soumise à sa volonté. Me de Wolfram se résigna, et tandis que de toutes parts on la pressait de questions, ses yeux en larmes semblaient demander indulgence et grâce pour le triste spectacle qu'allait donner à la fête la démence de son enfant.

Les premiers préludes de Lucinde imposèrent silence à ces bavards retardataires qui craignent tant de laisser reposer leurs langues, torrens de paroles qui ne peuvent rouler en paix dans le lit qui leur est creusé entre deux cavatines et débordent toujours impitoyablement sur les dernières mesures de l'une ou l'andante de l'autre. L'improvisation ardente de Lucinde parla plus haut cette fois et les fit taire, et quand la voix sortit de sa poitrine, claire, limpide et d'un seul jet comme la gerbe humide de la pelouse d'un jardin, toutes les âmes étaient ouvertes et déjà prêtes à recevoir la divine rosée.

Elle chanta.— C'était une voix incomparable et commè, depuis, Hoffman en a seul entendu sur la terre; aussi je n'entreprendrai pas, lecteur d'en décrire ici l'élévation et la sonorité, ce que je regarde en tout point comme une tâche au-dessus de mes forces. A en juger par les sons qu'elle donnait en s'exhalant, cette vie avait dû toujours être pure, naïve, immaculée. — A l'étonnement succéda l'admiration, à l'admiration, l'enthousiasme, et tu ne peux concevoir, lecteur, quel effet magique et spontané une telle merveille produisit sur toutes ces ames allemandes si faciles d'ordinaire à se laisser aller aux plus simples sensations musicales.— On se levait de toutes parts; les assistans ne se contenaient plus et des acclamations, des trépignemens et des bruits inouïs de louanges accompagnèrent pendant les dernières mesures la voix éclatante de la jeune fille.

Tous les convives de la fête et le grand-duc lui-même s'empressaient autour de Lucinde et la complimentaient mais elle tout entière livrée aux embrassemens de sa mère n'entendait rien de ce qui se disait. Dès le premier moment Me de Wolfram avait couru à son enfant et maintenant la tenait embrassée en une telle étreinte qu'il semblait qu'elle allait l'étouffer. Dans l'effusion de son bonheur la pauvre mère couvrait de baisers le front pâle de Lucinde et s'arrêtait souvent pour donner essor à des paroles de bénédictions que ses larmes entrecoupaient toujours; paroles étranges, inintelligibles à la foule et qui dans l'inspiration maternelle viennent au cœur des femmes en même temps que les pleurs abondent en leurs paupières.

Pour Wilhelm, la voix de Lucinde avait emporté son ame en de si hautes régions qu'elle paraissait n'en être pas revenue encore et l'assemblée était debout déjà depuis long-temps qu'il se tenait immobile à sa place comme un homme atteint de la foudre; cependant la rumeur générale l'éveilla; il secoua sa stupeur comme un rêve, et la première idée qui lui vint à l'esprit sitôt qu'il eut touché du pied le monde réel, fut de s'élancer vers sa bien-aimée afin d'obtenir son pardon d'une faute que son admiration trop profonde lui avait fait commettre. Mais bientôt la beauté surnaturelle de Lucinde, l'expression triste et douloureuse qu'elle gardait sur son visage au milieu du triomphe, produisirent sur Wilhelm un effet spontané. Il sentit ses genoux défaillir, son front se tremper d'une sueur froide, et s'étant approché de Lucinde, ne put que lui saisir la main et fondre en larmes.

C'étaient de toutes parts des exclamations sans nombre et des mots flatteurs, des complimens à rendre folle vingt comédiennes; mais Lucinde, élevée au-dessus de ces misérables vanités, demeurait toujours la fille simple et modeste, laissait fumer à ses côtés sans daigner la porter à ses lèvres cette coupe de louanges dont les autres femmes aiment tant à s'enivrer.

— Qu'elle voix admirable, qu'elle justesse d'intonnation, quel sentiment de la nature!

— Et vous ne parlez pas de cette expression incomparable; pour moi c'est là ce qui m'étonne; où donc une si jeune fille a-t-elle été prendre cette expression?

— En vérité, dans son ame.

— Oui, répliqua le ministre de Wurtemberg, dans le fond de son ame. Jamais la musique n'avait produit sur moi un pareil effet. Je me croyais aux plus beaux temps de ma jeunesse. Il est vrai que tout contribuait ce soir à nous donner ce vertige d'admiration; la beauté de la cantatrice, la solennité de la fête et du lieu, le parfum enivrant des fleurs, l'éclat magique des lumières. Hélas! ce sont là des émotions que l'on regrette amèrement lorsqu'elles sont passées, car on ne les a qu'une fois dans sa vie!

— Que dites-vous là? reprit joyeusement M. de Coppenheim; elles pourraient se renouveler sur-le-champ, s'il plaisait à Mademoiselle Wolfram de recommencer ce bel air de M. Mozart.

A ces mots, prononcés d'une voix assez haute pour être entendus de tous, il s'éleva dans l'assemblée un murmure d'approbation dont M. de Coppenheim conçut le plus favorable augure. En effet, l'émotion que Lucinde venait de causer avait été trop vive pour que chacun ne désirât pas avec ardeur la ressentir encore : nul n'osait manifester cette opinion; car il pourrait être au moins importun d'exiger de nouveaux efforts de cette jeune fille malade, qui s'était dévouée une fois avec tant de bonne grâce et d'affabilité. Je le répète, ce désir sommeillait au fond de toutes les ames. Aussi, lorsque M. de Coppenheim, assumant sur lui toute responsabilité, voulut bien s'en faire l'interprète, il ne manqua ni d'encouragemens ni de voix pour le soutenir dans son entreprise.

Ravi du grand succès de sa motion, M. de Coppenheim souriait dans son jabot avec la suffisance aristocratique d'un paon qui fait la roue, et, de temps à autre se levait sur la pointe de ses pieds pour retomber après sur ses talons. Enfin, le moment étant venu, il rassembla tout son courage, et s'approchant du clavier :

— Mademoiselle, dit-il, je viens vous avertir d'un complot qui se trame contre vous.

— Eh lequel, reprit Lucinde en souriant?

— Toutes ces demoiselles, à qui vous avez jusqu'à ce soir caché votre talent, sont furieuses contre vous, et, pour se venger de vos mystères, demandent à entendre une seconde fois cet air que vous avez chanté tout-à-l'heure avec une si belle inspiration. A ces derniers mots, comme Lucinde hésitait à répondre, un homme, qui s'était jusque-là tenu à l'écart, se leva, et fixant sur M. de Coppenheim deux yeux ardents qu'il reconnut bientôt pour être les mêmes qui regardaient les étoiles au moment où le bruit se répandit que Lucinde venait de s'asseoir au piano. — En vérité, votre demande est inconcevable. Croyez-vous donc qu'une scène de Mozart se chante comme vous l'écoutez, vous, Monsieur, par exemple. Vous n'avez pas vu tout-à-l'heure ses yeux jeter des flammes, les veines de son col se gonfler, son visage ruisseler de sueur; vous n'avez rien vu, rien Monsieur, que les boucles de vos souliers, que vous avez regardées tout le temps. Eh bien! maintenant vous la voyez épuisée et pâle, et vous avez la conscience de lui demander un pareil sacrifice; mais vous voulez donc la faire mourir!

Le visage impassible et sévère de cet homme avait, dès le premier abord, déplu singulièment à Madame de Wolfram, et dès qu'il se fut ainsi prononcé sur sa fille, elle le prit en haine. Une mère est jalouse de ses droits et ne souffre pas qu'on s'en empare, serait-ce pour le bien de son enfant. Et puis cet homme n'avait il pas dit que Lu-

cinde était épuisée et sans force ; Lucinde que sa mère regardait depuis un instant comme sauvée et déjà mieux portante que jamais ! Aussi elle ne tint nul compte des paroles de cet homme, et répondant directement à M. de Coppenheim :

— Croyez, Monsieur, que Lucinde n'est pas dans un état si désespéré qu'on veut bien vous le dire ; puisque ces demoiselles le demandent, elle chantera. Ma fille sait qu'elle doit son salut à la musique, et ne sera pas ingrate envers elle. Mais regardez comme elle est fraîche et rose : vraiment il est des gens malheureusement nés, qui ne trouvent partout que pâleurs et souffrances ! Puis la baisant au front : — Allons, ma fille, redis-nous ce bel air, fais cela pour ta mère, pour tes bonnes amies.

— Vous êtes sans pitié. Mais quel est donc votre but à tous en agissant ainsi ? Ne voyez-vous pas que cette émotion que vous lui demandez ne sera que le reflet de l'autre, et que vous anéantirez cette divine jouissance en la reproduisant ? Insensés, qui voulez mettre deux fois le pied dans une empreinte faite dans du sable !

— Lucinde, je vous en supplie.

— Et vous aussi vous le voulez, Wilhelm ! Un sourire d'ineffable mélancolie effleura ses lèvres.

Chacun reprit sa place, et bientôt un silence profond régna dans l'assemblée. Oh ! combien l'étranger avait dit vrai ! combien, dès les premières mesures, la musique prit une direction apposée à celle qu'elle venait de suivre, combien elle emporta les ames loin des sphères glorieuses qu'elle leur avait fait parcourir tout-à-l'heure ! Ce n'était plus, hélas, ce beau cygne blanc qui s'élevait battant des ailes et secouant dans l'air les flocons neigeux de sa plume sonore. — La voix de Lucinde n'avait rien perdu de son timbre ou de sa vibration ; au contraire, elle montait plus haut et descendait plus bas ; mais l'émission en était moins libre, et l'on eût dit que la jeune fille la tirait laborieusement du fond de sa poitrine et souffrait de vives douleurs à cette peine. Le jet de cette voix était irrégulier, capricieux, fantasque ; tantôt elle semblait serpenter sur la terre, faute d'essor pour s'élever plus haut ; tantôt, comme une fusée ardente, elle s'élançait et semblait vouloir monter aux étoiles ; et toujours dans ses élans les plus impétueux, elle avait quelque chose de lamentable et de pareil aux bruits que donne le métal dans les fêtes funèbres. Alors les vitres tressaillaient et les cristaux éclataient en vibrations plaintives. Tous les assistans subissaient comme une douleur cette nouvelle émotion, et sentaient en leur ame une tristesse inénarrable. Ces fronts tout-à-l'heure joyeux, ouverts, épanouis s'inclinaient maintenant vers la terre comme des dahlias fanés, et semblaient chercher un abri contre cette musique funeste. Toutes les faces étaient immobiles et pâlissantes, tous les cols ployés, toutes les mains humides et froides, et les lustres s'enveloppaient d'un brouillard épais et terne, comme s'ils eussent craint d'éclairer cette scène d'une trop joyeuse clarté. — Wilhelm avait de nouveau perdu le sentiment de la réalité, et, sans s'en rendre compte, rêveur, les bras croisés, partageait la mélancolie des autres ou plutôt ne la partageait pas, car elle habitait tout entière dans son ame. Les hommes de la trempe de Wilhelm devancent toujours leurs frères dans l'ordre des sensations. C'est un malheur, peut-être, mais un malheur dont la société aurait tort de les vouloir faire responsables ; ce n'est point à eux qu'il faut s'en prendre, mais à la nature qui les a doués d'une sensibilité plus exquise. L'œuvre entière leur est révélée quand le vulgaire en est encore à percevoir les premiers sons, et ce qui l'émeut et l'inquiète à peine les abat et les rend voisins de la mort. Tandis que Wilhelm se tenait immobile dans un coin de l'appartement, sans chercher même à secouer cette chape de plomb que la tristesse jetait sur ses épaules, une voix murmura tout à coup à son côté.

— Du sang, c'est l'odeur du sang ; il coule ; arrêtez-le, vous le pouvez encore !

Lucinde en était au milieu de son air, son visage rayonnait de délire et d'enthousiasme, et sa voix se répandait avec la puissance et la majesté d'une cascade après l'orage.

Wilhelm, tout entier aux chansons de sa bien-aimée, ne prit pas garde à ces paroles.

Cependant la voix continuait toujours. — Du sang, sa robe en est tachée ; il coule ! il coule ! vite une éponge.

Wilhelm impatienté se retourna brusquement, et le frisson le prit aux cheveux lorsque, dans le voisin qui parlait de la sorte, il reconnut l'homme aux étoiles.

— Silence donc, Monsieur, êtes-vous en délire pour jeter de si folles exclamations à travers cette belle scène de Mozart !

Et lui, sans s'interrompre : — Je vous dis que le sang coule, vos pieds trempent dans le sang, vos talons sont rouges. Oh ! oh ! Monsieur le comte, vous avez des talons rouges !

— Ah, c'est trop fort, s'écria Wilhelm en saisissant au bras l'homme aux étoiles pour l'entraîner vers le balcon ; il paraît, Monsieur, que vous avez fait pacte avec l'enfer pour venir empoisonner ainsi toutes mes jouissances, et que je n'aurai de repos sur la terre que lorsque vous en serez sorti, car nous ne pouvons pas y trouver place tous les deux. Eh bien, je vous avertis, Monsieur, que je n'attendrai pas plus long-temps ; je suis las de voir sans cesse votre grand corps de spectre sur mes pas, et d'entendre votre voix discordante se mêler à tous les bruits qui me ravissent. Venez, Monsieur, venez, la nuit est claire et nous trouverons bien deux épées.

— C'est toi qui es le fou, l'homme insensé, l'homme en délire et privé de raison. Y penses-tu, jeune homme, nous battre ensemble ! ouvrir de nouvelles blessures, quand nous en avons une si profonde sous les yeux, faire couler le sang quand c'est le moment de l'essuyer ! Ah ! quelle odeur de sang ! C'étaient des gouttes tout-à-l'heure, à présent ce sont des flots. Cours l'essuyer, sauve-là, Wilhelm, Wilhelm..... ah, c'est trop tard !

Et il tomba comme frappé de la foudre dans les bras de Wilhelm, qui, le croyant évanoui, lui frotta les tempes d'eau fraîche et lui fit respirer les sels de son flacon.

. . . .

. . . .

Le chant avait cessé. . . . .

De toutes parts on s'empressait autour de la cantatrice, hélas ! et cette fois ce n'était plus pour la complimenter. Sur les dernières mesures de son air, Lucinde avait pâli, son corps en défaillance et saisi d'une agitation convul-

sive, tressaillait comme les cordes d'une lyre long-temps après que le son a vibré. Les jeunes filles ses compagnes et leurs mères aidaient Madame de Wolfram à la secourir, et tout autour de l'espace étroit où s'agitaient ces douleurs si profondes, cent personnages consulaires, chamarrés d'or et d'argent et bariolés de tous les cordons de l'Europe, les uns inquiets et quelque peu troublés de voir leurs jouissances musicales de la soirée compromises ainsi par une petite fille qui se donnait les airs de s'évanouir, les autres, plus philosophes, et partant tout-à-fait impassibles et indifférens aux plaintes de la mère, formaient une barrière épaisse qui n'avait d'autre utilité que celle de retarder les secours et d'empêcher parfaitement l'air de parvenir dans les salles voisines. C'était une rumeur étrange, un concours général de valets ahuris qui se croisaient, portant des essences de toute espèce, et traversaient les chambres à grands pas, sans savoir à quel ordre obéir.

— Mon enfant, s'écriait Madame de Wolfram, Lucinde, Lucinde, m'entends-tu?

— Jetez-lui de l'eau fraîche sur la figure.

— Exposez-la vite au grand air.

— Frappez-lui dans la main, dit M. de Coppenheim, ce n'est rien.

— Oh si j'allais perdre mon enfant! Reviens à toi, Lucinde! ouvre seulement la bouche pour me dire que tu n'es pas morte. De l'air, de l'air! elle étouffe, il faut la délacer.

M. de Coppenheim qui, voyant cette scène se prolonger, commençait à craindre qu'on n'eût besoin de lui et qu'on ne mît en œuvre ses services, saisit au vol cette occasion de motiver sa fuite. Messieurs, s'écria-t-il, je crois que nous ferions bien de nous retirer et de laisser ces dames; nous sommes de trop ici. Venez, messieurs, venez, demain nous enverrons savoir des nouvelles de Mademoiselle Lucinde. Et sans s'inquiéter de l'effet que produisaient ces paroles sur l'assemblée, il sortit.

Cependant Lucinde gisait immobile. Son front était glacé, son œil terne et fixe, et nul signe n'attestait que la vie habitât encore en elle. La chaleur s'était retirée insensiblement de ses veines, la pulsation de ses artères avait cessé.

Wilhelm se tenait à ses côtés, serrant sa main froide dans la sienne, et, pour la réchauffer, la couvrait de ses baisers et de ses larmes, et tout en sanglotant, lui disait de ces mots inconnus que la douleur invente et qu'elle seule peut comprendre.

Tout à coup Madame de Wolfram : — Un médecin! Messieurs, est-ce qu'il n'y a pas un médecin parmi vous? Ah! secourez-la donc au lieu de me regarder comme vous faites. Elle souffre cette enfant, et moi je suis dans les angoisses. Wilhelm, Wilhelm, vous qui l'aimez bien, allez chercher un médecin; car, je vous le dis, ils laisseront mourir votre femme.

Wilhelm traversa la foule comme un insensé. Arrivé sous le péristyle, il rencontra l'homme aux étoiles qui descendait à pas lents, et semblait plongé dans une méditation profonde.

Et s'élançant sur lui : ah ! Monsieur, lui dit-il, par pitié, ne nous refusez pas votre aide. Vous connaissez les mystères des plantes et de l'air, vous savez tout, vous seul pouvez la sauver. Oubliez pour ce soir ma conduite. Que voulez-vous, j'étais fou tout à l'heure et je le suis encore, n'importe, je me repens et vous demande grace à genoux. D'ailleurs, ce n'est pas moi qui vous supplie de venir, mais sa mère, sa mère qui pleure et n'a d'espoir qu'en vous. Ah! Monsieur, sauvez-la!

— Qui donc? reprit l'homme aux étoiles.

— Lucinde, monsieur. Etiez-vous tellement absorbé dans votre émotion que vous n'ayez rien entendu de ce qui se passait autour de vous?

A ce nom de Lucinde, le docteur s'arrêta au milieu de la cour et passa sa main sur son front chauve comme un homme qui cherche à rassembler des souvenir confus. Puis reprenant sa marche brusquement : — Mademoiselle Lucinde de Wolfram est morte, son ame s'est exhalée avec le dernier son.

. . . .

Pardieu, disait maître Coppelius, en rentrant le soir chez lui, il y a une vielle tradition qui prétend que les cygnes chantent lorsqu'ils meurent. Etrange chose! Ainsi la vie salue la mort avec ses plus belles chansons. Lorsqu'ils meurent! Et si un homme parvenait à les faire chanter pendant leur vie, quand ils s'ébattent dans l'herbe par un beau matin de printemps, quelle magnifique victoire ce serait pour la science! Renverser les lois de la nature, faire chanter les cygnes! et les femmes! Ah! voilà le problème! Malheureusement, des consid....

Frédéric Mab.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

LA JUIVE,

Poème de M. Scribe, musique de M. F. Halevy,

(Quatrième article.)

Musique. — Actes IV et V.

Le quatrième acte commence par l'entrevue d'Eudoxie et de Rachel, prisonnière. Nous ne voulons point examiner si l'auteur du poème n'aurait pas pu rendre cette belle scène encore plus intéressante, plus expressive, et s'il a bien fait de mettre dans la bouche de Rachel des paroles aussi ironiques, aussi amères que celles-ci : « Ils le condamneront ; ils sont donc équitables; j'estime les chrétiens ; je vais les aimer. » Quant au musicien, ces paroles n'étaient pas propres à l'inspirer d'une manière heureuse. Et, cependant, M. Halevy a écrit ici un excellent duo, dans lequel Mme Dorus-Gras fait à la fois admirer l'étendue de sa voix et la grande facilité avec laquelle elle sait la gouverner. L'épisode : « Entendez-vous, » imprime à ce duo quelque chose de caractéristique, et y jette une variété d'effets que l'on remarque avec d'autant plus de plaisir que M. Halevy vise peut-être, en général, trop peu aux traits saillans et aux effets de surprise. Il nous semble que ce compositeur a moins bien réussi à partir de ces paroles : « Ah, pour moi quelle peine extrême » et que sa mémoire a été, ici, trop préoccupée d'anciens souvenirs : évidemment, sa pensée, en ce qui concerne le

rhythme et la mélodie, laisse à désirer sous le rapport de la dignité dans ce passage, qui, au reste, charme, peut-être plus que beaucoup d'autres, l'oreille des profanes ; mais nous avons vu M. Halevy dédaigner si long-temps ce genre de succès que nous n'avons pu nous empêcher de faire notre observation, qui renferme d'ailleurs un éloge pour lui. Cet auteur a fait preuve d'un grand talent dans la scène suivante entre Brogny et Rachel. Le chant de ces deux personnages est aussi caractéristique, soit par le fond, soit par la forme, que les effets de l'orchestre sont neufs et riches d'expression. A notre avis, Levasseur et même Mlle Falcon pourraient se montrer plus profondément émus des pressentimens qui appartiennent à leur situation ; car c'est précisément ce pressentiment secret, justifié à la fin du drame, que le père est ici en face de la fille, qui rend cette scène si attachante. Nous arrivons maintenant à un des endroits les plus remarquables de la pièce, la scène entre Éléazar et Brogni. Sous le point de vue moral, on peut regretter qu'Éléazar y fasse plutôt éclater les transports de sa haine contre les chrétiens, que son noble attachement à la croyance de ses pères ; mais on est obligé de reconnaître que la scène en devient plus tragique, ou, pour mieux dire, plus horrible, en quoi le grand nombre fait ordinairement consister la tragédie. M. Halevy l'a traitée avec un sentiment musical si profond, et il y a développé une si grande intelligence des moyens techniques de l'art, qu'il lui est permis d'espérer de voir placer son œuvre à côté de Robert-le-Diable, cette grande composition, qui se distingue autant par la perfection des détails techniques que par le génie particulier dont elle est empreinte. Un point dont nous devons ici faire encore une mention spéciale à l'éloge de M. Halevy, c'est l'extrême soin qu'il donne généralement à la prosodie, et l'art qu'il possède de marier parfaitement l'accent musical à l'accent oratoire; point essentiel que les compositeurs perdent de vue trop fréquemment. Ainsi, par exemple, quant à l'air si généralement goûté : « Non, non, Dieu m'éclaire », la cause principale de l'effet qu'il ne manque jamais de produire, est non-seulement dans la manière inimitable dont ce morceau est chanté par Nourrit, mais encore dans l'espèce particulière de vers que l'auteur du poème a employée, ainsi que dans l'intelligence remarquable avec laquelle le compositeur y a adapté le langage musical. Nourrit déploie tant de talent dans cette scène; son chant y est si expressif et si entraînant; les masses de l'orchestre se développent avec une puissance si irrésistible; qu'on suit à peine le chœur du peuple « Au bûcher » et que, (chose remarquable) on est profondément ému d'une finale où il ne se trouve qu'un seul personnage sur la scène. Ce fait démontre combien est borné le pouvoir des moyens extérieurs ou purement matériels de l'art ! Du reste, nous ne verrons jamais qu'un bien petit nombre de poètes et de compositeurs hasarder une finale semblable.

Le chœur de triomphe du peuple par lequel s'ouvre le cinquième acte, nous a toujours affectés d'une manière peu agréable. Montrer le peuple dans sa stupide dégradation et livré à des transports de joie, uniquement inspirés par une haine aveugle et féroce, ne nous paraît point un spectacle digne d'entrer dans le cadre du drame soutenu, et nous ne saurions féliciter de cette idée l'auteur du poème. Un morceau original qui a eu, et qui devait avoir un grand succès, c'est la marche des pénitens, dont l'effet est surtout produit par le motif *unisono* qui lui sert d'introduction, et que le compositeur reproduit toujours avec beaucoup de bonheur. En général, M. Halevy a su tirer un parti très-heureux de moyens analogues, faisant ainsi preuve d'une grande expérience et d'un goût soigneusement cultivé. La manière dont il s'est servi du motif *unisono* dans la marche en question, ne laisse rien à désirer, et le public en aurait, sans doute, été plus vivement frappé, si, dans cette scène, le théâtre n'offrait pas, à tout moment, une foule de choses curieuses, comme des masques, les uns plus horribles que les autres, un fourneau ardent, un bourreau, etc., objets, tous tellement dignes d'attention, qu'ils font oublier à beaucoup d'auditeurs des choses *accessoires* comme le chant et l'orchestre.

La scène suivante, où Ruggiero proclame la sentence et où Rachel déclare que Léopold est innocent, offre un grand intérêt : le compositeur en a parfaitement rendu le caractère dramatique, en donnant une allure vive et rapide à la forme du récitatif, qu'il a employée en y mêlant de courts épisodes à plusieurs voix, de sorte qu'il règne non moins de mouvement dans la musique que dans le drame. Sous le rapport musical, la dernière scène, celle de l'exécution, est encore plus importante. Elle a fourni à M. Halevy l'occasion de faire contraster de beaux morceaux d'ensemble avec les mélodies les plus passionnées et les plus tendres à la fois, dans lesquelles Éléazar exprime une dernière fois toute l'âpreté de sa haine contre les chrétiens et Rachel, tout ce que son cœur renfermait d'amour et de tendresse pour Léopold. Sans parler de toutes les heureuses idées que la situation dramatique de ces personnages a inspirées à l'auteur de la musique, nous ferons remarquer que le tact fin et délicat avec lequel il a saisi les nuances diverses de leur position, lui a suffi pour produire des effets qui auraient échappé à un compositeur doué d'une moindre sagacité. Ainsi, par exemple, il écrit en général ses chœurs en forme syllabique (en y mettant quelquefois trop peu de chant), lorsque les parties solos qu'ils soutiennent, parcourent de riches mélodies, et, par opposition, il emploie, pour les parties solos, la forme du récitatif, quand il s'agit de faire valoir et de mettre en relief les chœurs. Du reste, s'il y a lieu peut-être de reprocher aux chœurs de M. Halevy de n'offrir pas toujours des motifs agréables et qui soient susceptibles d'émouvoir et de flatter en même temps l'oreille, on ne saurait, d'un autre coté, se refuser à reconnaître qu'ils se distinguent toujours par de riches harmonies et par un rhythme plein de vie. Nous citerons particulièrement, à l'appui de notre opinion, ce chœur: « Quel plaisir, etc. », parce que cette scène offre toutes les nuances dont nous venons de parler; les parties de Rachel et d'Éléazar y sont notamment empreintes d'un sentiment si profond et d'un caractère de vérité si déchirant, que, précisément sous le rapport des qualités dont il s'agit ici, nous ne connaissons point d'autre finale qui semble devoir obtenir la préférence sur celui de M. Halevy.

Si, maintenant, nous avions à résumer notre opinion sur l'ensemble de l'ouvrage de ce compositeur, voici comment nous formulerions notre jugement. Nous dirions qu'en admettant que cette œuvre n'ait point reculé les limites de l'art musical-dramatique, qui est déjà poussé si loin, et qu'elle n'ait point imprimé à ce genre de musique le dernier degré de perfection, on doit, du moins, reconnaître que cette vaste composition est comme une digne image de l'état actuel de l'art, dont la physionomie s'y réfléchit avec tous ses riches ornemens, avec toutes ses diverses beautés; de sorte que, nous le répétons, cette

œuvre peut être placée à côté de l'ouvrage si admirable qui l'a précédée, c'est-à-dire, à côté de *Robert-le-Diable*. Quant à l'impression que le nouvel opéra a produite à la 1re représentation sur le grand nombre, ses effets ont sans doute été brillans, mais ils ont été, néanmoins, grandement atténués par la couleur trop uniforme des situations du drame, par le développement parfois traînant de l'action, et surtout, enfin, par le luxe prodigue qui caractérise la représentation scénique : un tel déploiement de pompe théâtrale aurait étouffé dans son germe toute autre musique moins vigoureuse, moins vitale. Aussi étions-nous persuadés qu'une connaissance plus approfondie, plus intime de cette excellente partition, pénétrera toujours davantage les amis de l'art musical du mérite de son ensemble, et que cette appréciation consciencieuse lui assurera le rang distingué qu'elle est digne d'occuper parmi les meilleures productions de nos jours.

F. STOEPEL.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Vienne, 10 mars.

Le 12 janvier, M. Auguste de Sayve, de Bruxelles, a fait exécuter dans la salle du conservatoire trois quintettes de sa composition pour instrumens à cordes, et il a invité à cette occasion toutes les notabilités musicales de la ville de Vienne. L'Auguste protecteur du conservatoire, l'archiduc Antoine, a honoré l'assemblée de sa présence.—Le musicien qui de nos jours veut écrire un quatuor ou un quintette, s'impose une tâche bien difficile sous tous les rappurts. Il n'est aucun genre de musique qui comporte moins les hors-d'œuvre, il n'en est pas qui brille par plus de productions du premier ordre. Pour écrire un quatuor, abstraction faite de son mérite, il faut déjà être un compositeur fort habile. Que l'on compte ceux qui ont composé des quatuors, et l'on trouvera que dans aucune branche, l'histoire de l'art musical n'a produit aussi peu de noms vraiment remarquables. Ce genre est en outre un des plus piquants parce qu'ici, il ne s'agit pas seulement de rassembler des phrases plus ou moins agréables ou des idées jetées au hasard dans le seul but de flatter l'oreille; le compositeur qui écrit un quatuor, doit au contraire se proposer un but déterminé et une couleur caractéristique pour l'ensemble de son morceau; il doit en outre développer une ou deux idées musicales d'après toutes les règles de l'art et jusque dans leurs moindres détails, ce qui fait que le compositeur, à une grande puissance d'imagination, doit encore réunir les études les plus approfondies. Pour toute ressource, il a à sa disposition quatre ou cinq instruments homogènes par leur nature extérieure, et avec cela, il faut qu'il sache produire les effets les plus divers et les plus variés. Aussi n'est-ce pas sans raison que l'on admire si fort les productions de Beethoven dans ce genre. Dans ses dix-sept quatuors et ses deux quintetti, il n'en est pas un seul qui ne soit un chef-d'œuvre accompli sous le double rapport de la composition et de la poésie. Le temps viendra sans doute où il se présentera un poète doué en même temps d'un beau génie comme de la faculté de sonder les profondeurs de l'art musical et où cet homme resserrera plus étroitement encore les liens qui unissent la musique et la poésie, ces deux filles du ciel, en écrivant des paroles sur les créations de Beethoven, et principalement sur ses symphonies, ses ouvertures, ses sonates et ses quatuors. Beethoven disait, en parlant de la symphonie pastorale que, vers la fin de *la scène au bord du ruisseau*, il introduit le chant du rossignol, parce que l'étude de la nature lui a enseigné que cet oiseau se fait entendre aux approches de l'orage. La réunion de cette partie avec le morceau suivant intitulé *l'orage*, est donc due a un regard profond jeté sur les mystères de la nature. Celui qui étudie attentivement notre moderne école italienne, ne peut pas manquer d'y apercevoir avec douleur un divorce complet entre les effets politiques et les effets musicaux; je conviens que quelques effets isolés apparaissent çà et là, mais l'impression qu'ils produisent est moins celle d'un sentiment profond qu'une satisfaction superficielle du sens de l'ouie, et ce dont on est privé en entendant cette musique, c'est principalement cette teinte romantique qui émeut le cœur si profondément et révèle à l'ame de l'auditeur la céleste origine de l'art, tandis que la tendance de la musique italienne moderne trahit une trop étroite parenté avec tout ce qui est terrestre et périssable. Je proteste donc de toutes mes forces contre le nom de romantique dont quelques critiques superficiels n'ont par craint de baptiser Rossini; c'est précisément contre le matérialiste de génie et sa suite que s'opère en ce moment en Allemagne une réaction parmi ceux qui reconnaissent pour chef Beethoven, Weber et Schubert. D'après cette digression, ce n'est donc pas un petit mérite pour M. de Sayve d'avoir choisi un genre sérieux de composition; et, sans vouloir monter trop haut nos prétentions en comparant son œuvre avec les œuvres vraiment inimitables d'Haydn Mozart et Beethoven, ces maîtres immortels, ou avec celles plus modernes de Spohr et d'Onslow, nous n'en donnons pas moins des éloges et des encouragemens à un artiste qui appartient à l'école de Reicha et qui, par la pureté de son style, la facilité et le charme de ses mélodies, le piquant de ses effets rythmiques et la spirituelle disposition des parties, a prouvé qu'il était lui-même un maître habile. Puisse-t-il ne pas se laisser effrayer par l'indifférence avec laquelle on laisse languir ce genre à Paris, où malgré la vogue dont jouit Beethoven, malgré la présence d'Onslow et la magnifique exécution de Baillot, cette indifférence fait chaque jour de nouveaux progrès, comme on en a eu une si déplorable preuve lors des séances des Frères Müller (1). Puisse M. de Sayre suivre plus sérieusement encore la route dans laquelle il est entré; nous lui conseillons en outre de consacrer son talent à d'autres genres, à celui de l'Opéra, par exemple, dans lequel la fraîcheur et le charme de ses mélodies paraissent devoir lui assurer des succès.

Le 13 janvier, Kummer violoncelliste de la chapelle de Dresde, a joué avec le plus grand succès une fantaisie à grand orchestre de sa composition, et il nous a quittés en nous laissant le regret de n'avoir pu admirer qu'une seule fois son éminent talent. Après notre Merk, Kummer est sans aucun doute le premier violoncelliste de l'Allemagne. Un sentiment profond, un son d'une qualité pleine et vigoureuse, une aisance incroyable à se jouer des plus grandes difficultés et une sureté à toute épreuve dans les doubles cordes, surtout celles en octaves, la pureté de son archet dans les sons harmoniques voi'a de quoi justifier le titre que nous lui donnons. Ses morceaux sont aussi fort remarquable sous le rapport de la composition, et il captive l'auditeur jusqu'à la fin. Le même jour, M. Schubert, violon

(1) Notre correspondant est mal instruit; MM. Muller ont donné à Paris six soirées très suivies.

de la même chapelle, a exécuté avec beaucoup de goût et d'habileté de fort jolies variations sur un thème du Pré aux Clercs. Je crois que M. Schubert a terminé à Paris ses études musicales.

La fin des six concerts donnés par les élèves du Conservatoire, a prouvé d'immenses progrès chez ces jeunes gens. On a entendu des symphonies, des ouvertures et des chœurs exécutés avec une admirable précision; et l'on doit les plus grand éloges au directeur de ces concerts, le professeur Sellner. La faveur que témoigne le public, pour ces concerts, va toujours croissant, d'autant plus qu'en outre des exercices et de l'émulation qu'on en retire, ils ont encore pour but de créer avec le superflu des recettes, des bourses pour les élèves pauvres.

Le 15 février, en mémoire de notre immortel Schubert, on a donné une séance musicale dans laquelle on n'a exécuté que des œuvres de sa composition. La salle était comble, ce qui prouve combien d'admirateurs il compte parmi nous. Je ne puis approuver le choix des morceaux; un grand nombre de ses compositions à la tête des quelles il faut mettre les *Lièder*, ne conviennent guère à un grand concert, parce que Schubert est avant tout peintre et poète de miniature, c'est-à-dire, que sa musique complète le poème; elle nous révèle clairement tel passage difficile et sa composition, quoique soumise au texte, n'en forme pas moins une création originale et poétique qui brille par la même espèce de mérite indépendant qu'on trouverait dans les œuvres d'un peintre de génie qui reproduirait avec son pinceau des scènes de Shakespeare; quoique subordonnées aux paroles, ces images musicales prennent toujours l'essor le plus libre et le plus vaste, mais Schubert demande à être écouté pour un public disposé à sentir profondément et qui doit non-seulement connaître le poème qu'on exécute, mais présenter souvent le sens parfois caché des paroles. Or, comme un public de concert ne peut pas se trouver dans ces conditions à cause de la manière dont il est dispersé, ce qui fait que la lorgnette est plus souvent en jeu que l'attention pour ce qu'on exécute, il suit de là tout naturellement que, pour un concert public, le choix des morceaux doit porter plus spécialement sur des productions faciles à comprendre, traitées avec fraîcheur et pourvues de mélodies tranchées afin que l'intérêt puisse se soutenir dans l'auditoire. Aussi est-il arrivé qu'un morceau de chant à quatre voix, qui est resté populaire parce qu'il réunit les conditions ci-dessus, a seul produit un grand effet, tandis qu'on n'a pas apprécié à leur juste valeur d'autres compositions remplies pourtant d'un immense intérêt. Je ne puis m'empêcher de remarquer en général que lorsqu'on entend une œuvre de l'art dans un endroit public, outre la jouissance que procure l'audition d'un morceau, il est une jouissance secondaire causée par l'intérêt que le morceau excite sur les masses et cette jouissance est très souvent troublée lorsqu'on voit le public indifférent ou se laissant aller à des bâillemens et à des grimaces de moquerie. Je sais très-bien que chacun ne peut pas avoir le sentiment du vrai et du beau, mais on peut à bon droit exiger de tous ceux qui prétendent aux avantages que donne une éducation, assez de sens et de modestie pour ne pas troubler l'attention générale par une pareille conduite: on a droit de leur demander qu'ils avouent leur incompétence ou, ce qui serait plus louable, qu'ils étudient les productions de l'art admirées par les connaisseurs.

Rien n'est aujourd'hui plus à la mode que d'affecter un grand amour pour la musique et cependant, si on a défini comme quelque chose où un *sentiment profond* et même *l'esprit* doivent concourir activement à la compréhension des œuvres de l'art, ne verra-t-on pas se resserrer le nombre de ces prétendus amis de la musique! Ce qui chatouille leur oreille, ce qui les amuse, n'a souvent servi qu'à occuper d'autres sens que celui de l'ouie; ce n'est donc pas de la véritable musique qu'ils entendaient; car l'art ne saurait s'abaisser jusqu'à devenir l'entremetteuse, la cuisinière musicale, ou tout au moins la maîtresse de plaisir de ses adeptes. Non mes bonnes gens, si vous savez établir une différence entre la chimie et l'art culinaire, entre la marche des corps célestes et le piétinement d'une grisette, entre l'art de Raphaël et le barbouillage d'un écolier, entre Hyppocrate et le barbier qui vous rase le menton, entre l'amour idéal et celui des *Donne* des boulevarts, vous devez reconnaître l'énorme différence qui distingue la musique dans la véritable acception du mot, d'avec la musique dans son acception toute fausse, et je regrette d'être obligé de le dire, toute moderne. Ce bel axiôme, *Musica emollit mores*, pourrait être traduit maintenant par ces mots: La musique relâche et énerve les mœurs. N'allez pas cependant, mes chers lecteurs, à cause de mon petit sermon, m'appliquer le nom de *ganache* ou de *perruque*, non pas; je suis encore un jeune homme dans le vrai sens du mot; j'aime le plaisir avec autant d'ardeur que mes contemporains, mais je voudrais voir l'art considéré comme quelque chose de mieux qu'un simple amusement.

Un prix de cinquante ducats est proposé, par les entrepreneurs des concerts spirituels à l'auteur de la symphonie reconnue la meilleure. D'ici au mois d'octobre au plus tard, les concurrents devront envoyer, franc de port, au marchand de musique Haslinger, leurs partitions accompagnées des devises ordinaires. Les juges seront MM. les maîtres de chapelle: Eybler, Weigl, Gyrowetz, Seyfried, Gänsbacher, Umlauf et Kreutzer.

L'Opéra ne nous offre rien de remarquable; la Somnambula de Bellini est donnée avec succès au théâtre de Josephstadt, tandis que Il Furioso de St-Domingo, de Donizetti, ne se soutient au théâtre di la porte de Carynthie que par le talent du célèbre ténor Wild. R***.

Revue critique.

Grandes variations pour le piano-forte sur une cavatine chantée par Tamburini dans *la Straniera* de Bellini, avec accompagnement d'orchestre ad libitum, par Louis Messemæckers. Op. 7. Prix 7 f. 50 c.

Ces variations, assez brillantes et en certains endroits difficiles, offrent, par leur style, une bonne imitation de la manière de M. Herz, bien que sous le rapport de l'expression, elles soient encore souvent inférieures aux compositions de ce dernier auteur, dont elles n'atteignent jamais la grace ni l'élégance. Du reste, ces variations donnent lieu de croire que M. Messemæckers est un habile pianiste, et ses tours harmoniques font penser qu'il produirait de très-bonnes choses, s'il donnait une autre direction à ses travaux, et s'il adoptait un genre de compositions supérieur à celui des variations. Son style, aussi, offre peu de prise à la critique, il est en général pur et conforme aux règles du piano.

NOUVELLES.

*** L'affluence des dilettanti aux représentations de la *Juive*, se propage maintenant chez l'éditeur, qui a mis en vente la musique de cette belle partition. Plus de 500 exemplaires ont été enlevés de ses magasins dans la journée du 4 avril.

*** *Brezila*, ou *la Peuplade inconnue*, tel est le titre du ballet nouveau qui doit faire les frais de la représentation de Mlle Taglioni. Puisque la bénéficiaire est au nombre des habitantes de cette espèce de Nouveau-Monde, il ne manquera pas de Christophe-Colomb dans la salle de l'Opéra.

*** En attendant le *Portefaix*, dont le sujet est à peu près celui d'un mélodrame joué il y a deux ou trois ans sous le titre de *Peblo*, le théâtre de la Bourse va monter l'opéra de M. Mélesville, le *Chevalier noir*. Le jeune compositeur qui avait été chargé de mettre en musique M. Despréaux, a eu l'honorable courage de retoucher, ou plutôt de récrire presque entièrement sa partition, qui, à l'époque de la première mise à l'étude, n'avait pas produit une impression suffisamment avantageuse sur l'administration et les artistes. Espérons que ce trait de docilité à la fois et de persévérance ne restera pas infructueux et sera récompensé par un succès.

*** L'Opéra-Comique va mettre prochainement en répétition un ouvrage intitulé *Alda*, dont la musique est de M. Thys, qui a obtenu le grand prix de Rome il y a deux ans, et que M. Berton considère comme un de ses élèves les plus distingués. S'il tient de son maître, il a devant lui une belle carrière de succès.

*** Nous voudrions croire à la nouvelle que nous trouvons dans un journal qui prétend que Rossini vient de partir pour l'Italie avec deux poèmes qu'il doit mettre en musique. Malheureusement des renseignemens plus sûrs font craindre que le maëstro n'ait pour toujours, l'ingrat qu'il est, renoncé à l'art qui fit sa gloire, et qui sorvent, grâce à lui, fit notre bonheur.

*** L'administration de l'Opéra vient d'engager pour trois ans les deux derniers débutans de la danse, Albert fils et M. Mabille; est ce une manière de nous donner la monnaie de Perrot, comme après la mort de Turenne on créa plusieurs maréchaux de France. Si les amateurs de le chorégraphie se plaignaient de perdre au change, ce ne serait pas du moins pour le poids. Car à coup sûr cette monnaie-là est moins légère que le denseur aérien qu'elle remplace.

*** Haizinger, que nous avons entendu avec tant de plaisir sur le théâtre allemand à Paris, est parti avec sa femme pour Saint-Pétersbourg, où ces deux artistes sont engagés pour plusieurs représentations.

*** M. Nadermann, le Nestor des harpistes, vient de mourir à l'âge de 56 ans.

*** Jeudi, 9 avril, à 8 heures du soir, M. Listz donnera, à l'Hôtel-de-Ville (salle Saint-Jean), un grand concert vocal et instrumental, dont le programme tranche singulièrement au milieu des catalogues de romances dont les murs de Paris sont couverts depuis quelques jours, sous le nom de soirées musicales. On y entendra pour la première fois une grande fantaisie symphonique pour orchestre et piano, composés par M. Litz, sur des thèmes de M. Berlioz, dans laquelle l'auteur exécutera la partie principale. Voici le reste du programme : *Symphonie* de M. Hiller. *Duo* pour deux pianos de M. Listz. *Fantaisie* pour piano seul sur la clochette de Paganini de M. Listz. *Adagio* de la sonate en ut dièze mineur, de Beethoven; instrumenté en symphonie par M. Girard. *Ouverture du roi Léar*, de M. Berlioz. *Ballade du Pêcheur*, de M. Berlioz, chanté par M. Boulanger. *Air* chanté par Mlle Lambert. L'orchestre, composé en grande partie de MM. les artistes de l'Opéra, sera dirigé par M. Girard. On trouve des billets chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97.

*** Le 7 mars M. Osborne donnera un concert rue Chantereine. Voici le programme : 1° Trio pour piano, violon et basse, composé par M. Osborne, et exécuté par MM. Ernst Battu et l'auteur. 2° *Duo du Maître dé Chapelle*, de Paër, chanté par Mme D. G. et M. D***. 3° *Solo de flûte*, de Masset, exécuté par M. Dorus. 4° *Air du Bravo*, de Marliani, chanté par M. Pantaleoni. 5° *Romances*, chantées par M. Richelmi. 6° *Trio de l'Iganno*, de Rossini, chanté par Mme D. G. et MM. Pantaleoni et D***. 7° *Variations brillantes* pour piano, sur un thème d'Auber, composées et exécutées par M. Osborne. 8° *Air italien*, chanté par Mme D. G. 9° *Solo de violon*, composé et exécuté par M. Ernst. 10° *Air italien*, chanté par M. D*** 11° *Duo* pour piano et violon sur un thème italien, composé et exécuté par MM. Osborne et Ernst.

*** Le concert de Mlle Boucault a été très-brillant; on a généralement admiré le talent et la grâce de la bénéficiaire. Comme à l'ordinaire M. Liszt a été applaudi avec transports.

*** M. Ghys donne dans ce moment des concerts fort suivis à Bruxelles.

*** Le Théâtre *Valle*, à Rome, vient de s'enrichir d'une nouvelle partition sur le sujet déjà si souvent exploité de *Nina*, ou *la Pazza d'amore*.

*** M Launer, qui appartenait depuis trente-et-un ans à l'orchestre de l'Opéra et qui était parvenu au grade de premier violon, vient de prendre sa retraite. C'est une perte pour le théâtre.

*** On annonce que M. Fétis arrivera prochainement de Bruxelles, pour donner quelques concerts historiques dans la semaine sainte.

*** Notre célèbre Lafont, l'un des rois du violon en France, et par conséquent dans l'univers, est en ce moment à Varsovie, où il se propose de donner quelques concerts. Puisse son merveilleux talent, rappelant les merveilles de la musique dans les temps fabuleux, suspendre un moment pour les Polonais, le souvenir amer de leurs malheurs!

*** Le fils de Boïeldieu, M. Adrien, vient de faire exécuter avec beaucoup de succès, dans un concert public à Rouen, une ouverture de sa composition, qui fait espérer de le voir marcher sur les traces de son père.

*** Mlle Fourcisi a quitté brusquement Marseille pour revenir à Paris. La direction marseillaise, avec laquelle cette danseuse avait un engagement, se propose de lui intenter un procès. N'est-ce pas beaucoup de rigueur, et peut-on se plaindre qu'une danseuse ait de la *légèreté*?

*** Décidément le théâtre de Versailles s'érige en succursale de l'Opéra-Comique, en une sorte de gymnase lyrique, ou les jeunes compositeurs vont essayer leurs forces. Déjà nous avons annoncé le succès brillant et légitime que vient d'y obtenir la partition que M. Hecquet a écrite sur le *Génie de la Clyde*. C'est maintenant au tour d'un autre débutant. On annonce, pour le 9 avril, un opéra en un acte intitulé la *Bannière du roi*, pont le libretto est dû à l'auteur du mélodrame joué à l'Ambigu sous le titre de *Glewarnon*, et dont la musique, nous fera connaître M. Mermet. Nous ne saurions trop encourager M. Carmouche dans une innovation si favorable aux progrès de l'art musical en France.

*** Les journaux allemands rapportent l'exemple suivant d'un legs singulier. Un des meilleurs *Amati* se trouvait depuis long-temps entre les mains de M. Godfried Stolz, musicien amateur de Vienne. Les offres les plus avantageuses lui avait été faites pour ce violon ; mais le possesseur n'avait jamais voulu s'en dessaisir. Il vient de mourir, et dans son testament, on a lu, entre autres dispositions : Je lègue mon Amati à mes héritiers, à condition qu'ils s'engageront à payer 20 florins par mois au professeur D**, qui m'a vendu le violon à ce prix; cette rente devra durer tant que vivra ledit professeur. » Les héritiers, dit-on, trouvent la condition trop onéreuse, et se sont adressés à des jurisconsultes pour faire décider si ce bizarre contrat doit être exécuté à la lettre. Pour peu que le vendeur du violon vécût encore vingt ans, il trouverait pour son instrument le prix exorbitant de quatre mille huit cents florins (plus de dix mille francs)!

*** La première édition du libretto de la *Juive*, tirée à 3,000 exemplaires, est sur le point d'être épuisée; on prépare une nouvelle édition avec de nombreuses corrections, dont s'occupe dans ce moment M. Srcibe.

LE MAL D'AMOUR.

BALLADE de BOURBON = L'ARCHAMBAULT.

Sur l'air du pays.

arrangé par Ch.les PLANTADE.




ga _ ge les a _ mou _ reux sont mal _ heu _ reux tou _ jours.
Rall. a volonte.
les a _ mou _ reux sont mal _ heu _ reux tou _ jours.
Suivez la voix.
2e. Couplet.
Au bord du Cher il est u _ ne fon _ tai _ ne où sur un frên' nos deux
noms sont gra _ vés l'tems a dé _ truit nos deux noms sur le Frê _ ne mais dans nos
cœurs l'tems les a con _ ser _ vés mais dans nos cœurs l'tems les a con _ ser _ vés.
3e. Couplet.
Le mal d'a _ mour est u _ ne ru _ de pei _ ne quand il nous tient il nous
faut en mou _ rir l'her _ be des Prés qu'elle est si sou _ ve _ rai _ ne l'her _ be des
près ne sau _ rait en gué _ rir l'her be des Près ne sau _ rait en gué _ rir.

Société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne.

10, BOULEVARD DES ITALIENS.

A I fr. la livraison de 20 pages.

EN VENTE : HUIT LIVRAISONS DE CHAQUE OUVRAGE.

SEULE COLLECTION COMPLÈTE des trios, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR **INSTRUMENS A CORDES**, PAR

Beethoven.

SEULE **COLLECTION** COMPLÈTE des trio, quatuors et quintetti, COMPOSÉS POUR **INSTRUMENS A CORDES**, PAR

MOZART.

COLLECTION de 83 quatuors POUR **2 VIOLONS, ALTO ET VIOLONCELLE**, COMPOSÉS PAR

HAYDN.

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR

Beethoven.

Les ouvrages avec accompagnement seront imprimés en partition et les parties séparément.

COLLECTION COMPLÈTE **DES OEUVRES** composées pour le piano, PAR

Weber.

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR

MOSCHELÈS

COLLECTION DES OEUVRES composées pour le piano, PAR

HUMMEL.

La musique fait des progrès assez rapides en France, pour qu'il y ait lieu d'espérer qu'en peu d'années nous devenions un peuple musical, et que dans cet art, comme dans tous les autres, nous surpassions les Italiens et les Allemands nos rivaux. Pour y parvenir, il n'y a qu'un moyen, c'est d'étudier les grands maîtres avec zèle : mais le prix des chefs-d'œuvres modernes étant jusqu'ici trop élevé pour les mettre à la portée de toutes les bourses, les pères de famille se voyaient forcés d'en refuser l'acquisition et la jouissance à leurs enfans. Il était donc d'une utilité générale de publier ces chefs d'œuvres à un prix assez modéré pour que tous ceux qui touchent du *piano* puissent se procurer la collection des ouvrages de BEETHOVEN, WEBER, HUMMEL et MOCHELES, et les amateurs du violon, les œuvres de BEETHOVEN, MOZART et HAYDN. Désormais, ce résultat est assuré : moyennant une minime dépense, on s'assurera rapidement la possession de l'un de ces grands maîtres ou de tous sans distinction. A compter du 15 décembre, il se publie chaque semaine, savoir : le 1er et le 15, une livraison des œuvres de BEETHOVENet de MOCHELES, pour le piano, et des quatuors de HAYDN ; le 8 et le 22, une livraison de WEBER et de HUMMEL, pour le piano, et des œuvres de BEETHOVRN et MOZART pour instrumens à cordes. Huit livraisons de chaque auteur sont en vente. Le prix de chaque livraison de 20 pages, est de 1 *franc*.

Nota. *On peut souscrire pour chaque auteur séparément.* (Affranchir.)

MUSIQUE NOUVELLE

Publiée par Maurice Schlesinger.

LA JUIVE,

Opéra en cinq actes, musique de M. F. HALEVY,

Nos 1. Chœur.	4	50
2. Cavatine chantée par M. Levasseur.	4	50
3. Sérénade chantée par M. Lafont et Mlle Falcon.	4	50
3. bis. La même à 1 voix.	2	»
4. Chœur des buveurs	7	50
4. bis. Le même à 8 ou 4 voix.	4	50
5. Prière et Cavatine de M. Nourrit.	6	»
5. bis. La Cavatine seule.	3	»
6. Trio, par MM. Nourrit, Lafont et Mlle Dorus	7	50
7. Romance de Mlle Falcon.	3	75
8. Duo de M. Lafont et de Mlle Falcon.	7	50
9. Grand Trio pour MM. Nourrit, Lafont et Mlle Falcon.	9	»
10. Air par Mme Dorus Gras.	4	50
11. Duo par Mme Dorus et Mlle Falcon.	6	»
12. Bolero de Mme Dorus.	3	75
13. Malédiction de M. Levasseur.	2	»
14. Duo de Mmes Dorus et Falcon.	6	»
15. Duettino de M. Levasseur et Mlle Falcon.	3	75
16. Duo de MM. Nourit et Levasseur.	7	50
17. Air de M. Nourrit.	6	»
17. bis. Le même pour voix de femme.	6	»
18. Chant du peuple.	9	»

TROIS DIVERTISSEMENS POUR LE PIANO,

SUR DES MOTIFS FAVORIS DE

LA JUIVE,

PAR

C. SCHUNKE.

Trois numéros. Chaque : 6 fr.

PUBLIÉE CHEZ SCHONENBERGER.

Adam. La marquise, opéra en un acte, ouverture, prix :	5	»
Nos 1. Air pour Contralto, chanté par Mlle Lebrun.	4	50
2. Le même pour voix de Soprano.	4	50
3. Air chanté par M. Inchindi.	5	»
3. bis. Le même pour voix de Tenor.	5	»
4. Duetto chanté par Mlle Lebrun et M. Thenard.	4	50
5. Duo Bouffe, chanté par MM. Inchindi et Thénard.	6	»
6. Romance chantée par M. Thénard.	2	»
7. Air chanté par Mlle Fargueil.	2	50
8. Duo chanté par Mlle Fargueil et M. Théoard.	4	50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapellcà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 15.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 12 AVRIL 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

L'ART.

A M. le duc de Choiseul.

O vous qui chérissez artistes et poètes,
Vous qui dans les beaux arts trouvez de douces fêtes,
Que de fois, en ce siècle, avez-vous entendu
La voix qui nous disait que l'art était perdu !
Non, l'art ne peut périr; l'art est un Dieu; qu'importe
Le bruit de son trépas que chaque jour nous porte;
Laissons dire; la terre aura dans tous les temps
Ses œuvres de génie et ses noms éclatans;
S'il semble, quelquefois, vers sa tombe descendre,
C'est l'immortel oiseau qui renaît de sa cendre,
Le vieillard qui reprend la fraîcheur de son teint
A l'heure où son éclat nous paraît presque éteint.
L'art a pris tous les noms; son histoire se lie
A l'Égypte, à la Grèce, à la noble Italie;
Il saisit le burin, la lyre, les pinceaux,
Il jaillit en colonne, et se courbe en arceaux;
Dans chaque siècle mort, sa course indépendante
Sème Tasse ou Virgile, ou Raphaël, ou Dante;
Tout homme, né de lui, trouve des successeurs;
Homère ou Phidias, les merveilles sont sœurs;
C'est une dynastie, une immortelle race
Qui peint avec Giotto, qui chante avec Horace,
Jette avec Michel-Ange une église dans l'air,
Pleure avec les tableaux de Corneille ou Schiller;
De ce monde elle instruit la vieillesse écolière
Aux leçons de Térence, aux leçons de Molière :
L'art d'un égal amour les tient environnés,
Ses enfans, les derniers ainsi que les aînés :
L'art pour charmer le monde a pris tous les visages;
S'il s'endort quelquefois dans le cahos des âges,
Bientôt il reparaît; et s'il perd en chemin
Ses pinceaux, il retourne une lyre à la main.
L'art ! sans doute, il fut beau dans ces jours despotiques,
Où le Louvre à Corinthe empruntait ses portiques;
Où Corneille, du drame auguste souverain,
Ciselait ses héros sous sa plume d'airain;
Où Racine chantait Sion après l'Aulide;
Où l'on créait un temple à la gloire invalide;
Oui, ce siècle, à genoux, saisi d'un humble effroi,
Courbé devant Louis fut plus grand que son roi.
Pourtant, nous qui vivons, par d'éternelles plaintes
Devons-nous regretter tant de gloires éteintes?
Devons nous, tourmentés de souvenirs cuisans,
Fermer l'œil ou l'oreille aux chefs-d'œuvre présens?
Les hommes de ce temps, hélas ! n'ont pu connaître
D'autres glorieux noms que nous avons vu naître !
Lorsque le grand Corneille imposait de ses mains
Des diadêmes d'or à ses géants romains;
Quand du grave théâtre égayant le domaine,
Molière nous créait Tartufe et Célimène,
La musique était pâle et son orchestre nu;
Si pour l'Alexandrin Malherbe était venu,
Si Boileau foudroyait la sottise et le vice,
Lully chantait ses airs, d'une voix bien novice;
La gamme du clavier fredonnait au hasard;
Dieu n'avait pas créé Beethoven et Mozart;
Sous un dôme de plomb la musique étouffée
Dormait, comme aux vieux jours de Linus et d'Orphée,
Aux jours, où de ses bois quelque fauve animal
Sortait, mais pour punir ceux qui chantaient si mal.
Moi regretter ce temps ! ô bien plus fortunées
Les heures de plaisir que mon siècle a sonnées !

A la scène française il n'est pas un de nous
Qui devant de grands noms ne se mette à genoux;
Mais bien souvent le soir, une voix de Sirène,
Nous pousse à d'autres lieux où l'harmonie est reine;
Elle a son double trône au pompeux boulevart
Où l'Opéra français se marie à Favart:
La musique! autre reine ajoutée à l'histoire!
Elle a pour ses enfans un saint conservatoire;
Dans ce temple qu'on ferme aux profanes mondains,
Monte jusqu'aux lambris l'orchestre aux dix gradins,
Cascade d'harmonie où Beethoven se roule,
Où son œuvre inspiré comme un beau fleuve coule,
Où l'art met à son front le bandeau souverain
Dans un chant fraternel de cordes et d'airain;
Où le ciel vient mêler ses éclats de trompette
Que Dieu même créa, que Beethoven répète.
Oh! la musique est là dans toute sa splendeur!
Nul souffle n'en ternit la virginale odeur;
C'est là, qu'un sacerdoce, à son culte fidèle,
Brûle aux pieds de la sainte un encens digne d'elle,
Et que le moindre son du chef-d'œuvre germain,
Jamais pour l'auditeur ne s'égare en chemin.
C'est le sacré foyer, la primitive école
Où la musique a pris sa divine auréole;
C'est le cénacle pur, l'harmonieux banquet
Où nous avons reçu le sens qui nous manquait;
Aussi quand il passa comme un noir météore,
Ce Weber, dont le nom vous fait pâlir encore;
Quand pareil à l'oiseau nocturne qui s'abat,
Le sombre Franc Chasseur convoquant le sabbat,
Tira le glas plaintif des funèbres cimbales,
Et fit chanter l'enfer à la fonte des balles,
Nous le comprîmes tous; la terreur de nos sens
Devina tout à coup ces mystères puissans;
Ces sourdes voix de l'air, parlant sous les nuits sombres;
Ces cris mystérieux des infernales ombres,
Ces formidables cris échappés du cercueil,
Et l'immense Ouverture où plane tant de deuil;
D'abord, un air léger, une douce harmonie,
Suave, comme un son des vagues d'Ionie;
Des chants de volupté, des extases d'amour,
Des bruits aériens au tomber d'un beau jour;
Puis, quel pâle frisson a saisi l'auditoire!
L'accord mélodieux se brise; la nuit noire
Tombe, et l'on croit ouïr sur les sommets alpins.
Un nocturne ouragan qui mugit dans les pins,
Les coups du fossoyeur, les cris d'enfer, les râles,
Les vagissemens sourds, les plaintes sépulcrales,
Et, dans le glas des nuits, la conque de Satan
Qui mande les démons au bois de Saint-Dunstan!
 Eh bien! l'art est-il mort?.... mais ce n'est rien encore;
Pour un jour solennel la scène se décore;
Voici Robert! Robert dans son camp pavoisé,
Robert le duc normand, le chevalier croisé,
Qui, chassé de chez lui par des sujets rebelles,
Chante, la coupe en main, le jeu, le vin, les belles;
C'est l'orgie en plein air, l'orgie avec ses jeux;
Matin brillant d'un jour qui doit être orageux;
Emblême étourdissant d'un bonheur qui se brise,
Concert de libertins qui finit à l'église;
Car déjà prévoyant les remords de la fin,
Alice emprunte au ciel un chant de séraphin.
Oh! ce début de fête, image de la vie,
Va cesser de sourire à notre ame ravie;
Après, c'est un tournoi; voilà les lourds piliers
Gothiques, blasonnés d'armes de chevaliers.
Honneur aux fils des preux! amour à la plus belle!
Hommes d'armes, courez à la voix d'Isabelle!
Le clairon sonne, allez! votre dame le dit!
En fanfares d'amour tout l'orchestre bondit;
C'est un entraînement de trompettes guerrières
Si puissant, que chacun va briser les barrières,
Et courir le hasard de gloire et de trépas
Pour remplacer Robert, car Robert ne vient pas.
Que l'orchestre est joyeux! et quelle ardeur nouvelle
Donne à ces chevaliers la vive ritournelle!
Courte joie! en quittant Palerme et son doux port,
Voici les rocs déserts, les ruines, la mort!
C'est Bertram! entendez ces plaintes gutturales,
Ces clameurs de damnés, ces voix d'enfer, ces râles!
Près de la croix gothique, au sommet de ces monts,
Entendez ce concert qu'exhalent les démons;
Leurs cris entrecoupés célèbrent en cadence
Le maître qui préside à l'infernale danse!
Plus de tournois! de chants si joyeux et si beaux!
Entrons au cloître sombre, au milieu des tombeaux,
Et frémissons! Bertram vient d'évoquer les nonnes;
La basse se marie aux plaintives trombonnes,
L'orchestre grince et pleure, et roule des accords
Sombres, comme la nuit qui noircit les décors:
Sous ces nefs de la mort toute joie est éteinte,
La lune seule y glisse une lugubre teinte,
Et la triste harmonie à coups d'archet tremblans
Exhume, avec effort, tous ces fantômes blancs.
 Quand le mystère est fait et que le rideau tombe,
Et que la scène encor garde un parfum de tombe,
Voilà la volupté qui revient; c'est l'amour
Qui tourmente Isabelle et rallume le jour;
C'est la chevalerie en chœur qui lui répète
Des hymnes de triomphe et des hymnes de fête;
Arrive le héros, le coupable Robert;
Dans sa main sacrilége il tient le rameau vert
Et veut, les yeux en flamme, entraîner sur sa trace
Son amante à genoux qui lui demande grace;
Grace! et comme un seul cri tout l'orchestre à la fois
Seconde la princesse et crie avec sa voix,
Et ravissant au ciel les notes du génie,
Se roule comme un flot de puissante harmonie.
Il semble après ces cris où le cœur s'est brisé
Qu'il faudra donner trêve à l'orchestre épuisé,
Oh! l'artiste géant! nul effort ne l'énerve;
Il avait bien encor des notes en réserve;
Devant les saints parvis soyez silencieux;
Trois bouches vont chanter, comme l'on chante aux cieux.
 Croit-on que l'art soit mort, quand ce spectacle immense,
Si grand lorsqu'il finit, si gai lorsqu'il commence,
Quand ce drame colosse a pu tant émouvoir,
Et qu'on n'a pas assez de ses yeux pour tout voir,
Et qu'on sort du théâtre après tant de secousses,
Tant d'assauts de terreur, dant d'émotions douces,

Qu'il semble que l'orchestre encor vous assaillit,
Vous poursuit dans la rue et vous tourmente au lit?
Oh! si l'art n'est pas là dans sa beauté puissante,
Qu'on ne le cherche plus, c'est une chose absente;
Jamais, en aucun temps, pour dorer les ennuis,
L'art n'a plus prodigué d'étincelantes nuits;
Au théâtre, brillant de lustres et de femmes,
Jamais l'art ne versa plus de joie à nos ames :
Nous savons applaudir avec la même main,
L'orchestre d'Italie et l'orchestre germain;
Le théâtre a des noms que Paris divinise,
Euriantbe, Don Juan, le More de Venise,
Ces héros si connus, qui parlaient autrefois,
Chantent, et tout l'orchestre accompagne leurs voix;
Dans leurs drames nouveaux l'orchestre a le grand rôle,
Toute corde a reçu le don de la parole;
La vie à pleins torrens s'élance à l'unisson
De la basse à l'alto, de la flûte au basson;
Le Maître fait jaillir d'un coup de son génie
Au pied de chaque acteur un volcan d'harmonie;
Devant Sémiramis, le Spectre au noir linceul,
N'a plus une voix d'ombre et ne parle plus seul
Les foudres de l'orchestre ébranlent la colonne;
Une immense terreur plane sur Babylone,
Par les glas du tamtam, Ninus ressucité,
Épouvante d'un mot la coupable cité;
De l'archet ou des voix chaque note qui tombe,
Semble un frisson de deuil, une voix de la tombe.
Et l'on croit écouter ces lamentables cris,
Notés dans le saint livre et par Moïse écrits.
Bonheur ou désespoir, tout ce qui brise l'ame,
Tout ce qui porte au cœur le frisson ou la flamme,
Tout ce qui fait rêver de deuil ou de plaisir;
La musique le donne à qui peut le saisir;
L'art console de tout; notre sœur l'Italie,
Le jour songe à ses fers et le soir les oublie,
Car tous les soirs, levé dans son sublime élan,
Rossini part de Naple et s'arrête à Milan :
Et nous, long-temps battus de tempêtes civiles,
Créons-nous donc enfin des fêtes dans nos villes,
Jouissons de nos soirs après nos doux repas,
L'art est le seul plaisir qui ne nous trompe pas;
Son beau temple est ici; toute humeur inquiète,
Tombe au chant de l'orchestre, à la voix du poète;
L'art, sous les cheveux blancs, nous rend la puberté.
Qu'il triomphe! il est doux comme la liberté!

MÉRY.

Paris, 25 mars 1835,

DE LA MESURE.

Le *ton* est pour la musique ce que sont les mots pour le langage: plusieurs tons forment une phrase musicale et la réunion d'un certain nombre de phrases compose un morceau, de même qu'un discours comprend un certain nombre de périodes formées de plusieurs mots. La langue musicale est, comme la langue de mots, susceptible d'exprimer avec plus ou moins de précision des pensées et des sentimens.

Tous les tons d'un morceau de musique, ou les notes qui en sont les signes visibles, sont distingués, quant à leur durée, de la manière la plus sûre, si l'on donne à un seul de ces tons ou à une seule de ces notes une durée mesurée avec précision; que, par exemple, la première note d'un morceau musical soit une blanche, et que je lui assigne pour durée une partie précise du temps, il devient alors de la plus grande facilité d'apprécier le temps ou la durée de chacune des autres notes du même morceau; si en effet cette première note est une blanche et que sa durée soit de quatre secondes, ne s'ensuit-il pas naturellement que le temps de la noire doit être égal à deux secondes, que celui de la croche doit être seulement d'une seconde, et qu'enfin la double croche ne peut occuper que l'intervalle d'une demi-seconde?

La précision dans la construction intérieure d'un morceau musical n'a pas été nécessaire, à ce point, chez les anciens qui, loin de s'inquiéter d'une si subtile complication harmonique, produisaient leurs mélodies dans l'unisson, comme on l'a fait jusqu'à nos jours pour le plain-chant, et basaient leur unique mesure de mouvement ou de la durée des tons, sur la prosodie des syllabes. Mais aujourd'hui que, par suite des progrès que nous avons faits dans la structure harmonique, des voix et des instrumens différens ont à exécuter en même temps des mélodies différentes, il est indispensable que la durée de chaque note soit rigoureusement déterminée ; sans cette condition, point d'exécution possible.

En fixant, comme nous l'avons dit plus haut, la durée d'une note, nous déterminons la durée de toutes celles qui composent un morceau; et l'exécution de ce morceau devient alors facile, sans même qu'il soit nécessaire de séparer les mesures par des barres; ainsi, pendant plusieurs siècles, et presque jusqu'à nos jours, a été exécuté, dans les couvens, le chant d'église à 3, 4, 6, ou 8 voix, sans séparation de mesure; et c'est ainsi qu'il l'est encore aujourd'hui dans la chapelle papale. Le mouvement uni au caractère de la mélodie suffisait alors pour exprimer dans un sens large et vague le sentiment religieux qui avait inspiré l'auteur; celui-ci, ne s'occupant que de l'idée générale qui servait de base à sa composition, y subordonnait les différences d'expression qu'auraient pu motiver les différentes pensées d'un même œuvre.

Il en résultait que, si les compositions portaient un caractère distinct, selon qu'elles étaient destinées à la célébration d'une fête joyeuse ou d'une solennité triste, il y avait d'un autre côté, dans une même messe, par exemple, une égalité parfaite d'expression, dans la prière

comme dans l'action de grâce, dans la douleur comme dans l'allégresse; en sorte que, dans une même fête religieuse, les motifs de l'*agnus Dei* et du *gloria in excelsis* pouvaient fort bien être remplacés l'un par l'autre.

La musique mondaine, au contraire, demandait, outre le mouvement et le caractère de la pensée générale, une expression propre, variable selon le sens des paroles. La danse, exercice que l'on rencontre chez toutes les nations civilisées ou non civilisées, exigeait surtout un mouvement marqué par des tons plus ou moins accentués, plus ou moins graves.

Plus est vif le sentiment qui a inspiré l'idée d'un morceau, plus le mouvement doit en être marqué par des tons exprimés à de certains intervalles, selon la nature de ce mouvement, par des notes plus accentuées que les autres. C'est alors le retour de ce ton accentué qui fait la base de toute mesure, qui imprime à chaque mélodie son caractère de gaîté ou de plainte, de joie ou de tristesse; c'est l'ordre et la vîtesse du retour de ce ton qui forment de la mélodie une danse, une marche, une plainte lugubre ou un chant guerrier. Mais cette accentuation, une fois indiquée, revient toujours après le même laps de temps; ou s'il arrive qu'on intercalle des tons moins accentués, ceux-ci doivent être d'une égale durée, afin que la mélodie soit susceptible d'être divisée en parties d'une durée mathématiquement égale.

Cette division de la durée ou du temps est appelée *mesure*, dans le sens étendu. Chaque mesure peut être subdivisée en d'autres parties égales qu'on appelle *temps*. Le signe qu'on emploie pour séparer une mesure de l'autre se nomme *barre de mesure*.

Rendre plus facile l'exécution d'un morceau, et plus lisibles des partitions encore plus compliquées qu'autrefois, tel a été le résultat d'une semblable division.

Non-seulement la mesure change selon que les notes, qui remplissent l'espace enfermé entre deux barres, varient et sont longues ou brèves, d'où l'on peut conclure déjà de combien de variétés elle est susceptible, mais elle change encore selon le mouvement plus ou moins vif qu'on lui donne. C'est le mouvement qui imprime au chant un caractère en harmonie avec l'idée qui a inspiré le compositeur; c'est la durée proportionnée des sons que la musique tire son expression et son énergie; le temps lent nous attriste, le temps vif et gai nous excite, nous remplit de joie, d'enthousiasme, nous entraîne; mais la seule division d'un morceau en parties parfaitement égales ne suffit pas pour lui donner son caractère distinctif; il faut encore, tout en conservant dans l'exécution le même mouvement, observer en outre un certain ordre dans lequel certains temps ou notes doivent être accentués, et se faire sentir de préférence à d'autres notes ou temps. Au changement de valeur de la mesure se lie de même intimement le changement d'accentuation, car c'est en celle-ci que résident la nature et l'ame de la mesure; c'est le retour d'une note accentuée ou d'un temps grave qui établit pour la musique le caractère du mouvement, qui lui donne une tenue, un charme tout particuliers.

Il y a donc dans la mesure deux choses indispensables: la durée déterminée des tons et l'ordre de leur accentuation; la première s'obtient par la forme des notes et la durée donnée d'une d'entre elles; la seconde, par la division du morceau en parties égales. C'est ainsi que nous pouvons enfin arriver à donner la définition d'une expression musicale que tout le monde sent parfaitement, mais que toutes les théories torturent de mille manières sans jamais l'expliquer avec justesse. Considérant donc l'origine de la mesure, nous dirons qu'elle est *un arrangement des morceaux musicaux, au moyen duquel sont fixées la durée et l'accentuation des tons;* et nous ajouterons, quant à l'effet qu'elle produit sur notre oreille, qu'elle est *une qualité des morceaux musicaux, qui nous fait percevoir dans l'exécution, non seulement la durée précise des différens tons, mais encore un ordre déterminé dans leur accentuation.*

Le principal obstacle à une définition nette et précise a été celui-ci: que la mesure n'est pas identique pour l'œil et pour l'oreille; l'accentuation disparaît en effet complètement pour l'œil, et il ne reste plus que l'égale valeur des temps, ce qui a causé beaucoup d'erreurs et qui sert encore de base à tous ceux qui ne veulent comprendre par le mot *mesure* rien de plus que par le mot *tempo*. De là tant de méprises, tant de fausses indications de l'accent de la mesure, même chez des compositeurs très-distingués.

Il y a deux différentes sortes de mesures: les *paires* et les *impaires;* et ces mesures paires ou impaires se subdivisent encore en simples et composées. Nous n'avons que deux mesures simples: celle à deux et celle à trois temps; toutes les autres sont composées.

La plus grande mesure paire est celle qui comprend deux rondes; on la nomme *grand alla breve* ou simplement *alla breve*.

Cette espèce de mesure est devenue très-rare, les mesures et les notes allongées ayant presque entièrement disparu de la notation, dans la musique moderne; mais elle se trouve dans presque tous les chants d'église des 15e, 16e et 17e siècles, et l'on s'en sert encore aujourd'hui pour le style *alla capella*.

La mesure *Alla breve* ordinaire est plus usitée; elle

comprend deux blanches, et est indiquée par les mêmes signes que la précédente.

On compte encore trois mesures paires : celle à 2/4 dont chaque temps a la valeur d'une noire ; celle à 2/8 où le temps se compose d'une croche, et celle à 2/16 qui ne comprend qu'une double croche par temps ; ces deux dernières ne sont plus mises que très-rarement en usage.

Si nous observons attentivement ces diverses espèces de mesures paires, nous découvrons que, sous des formes différentes, elles se résument toutes dans une seule et même espèce ; car, dans toutes il y a deux parties dont la durée est seulement plus ou moins longue. Cette remarque s'applique également aux mesures impaires, à 3/2, à 3/4 et à 3/8, qui se composent de trois blanches, de trois noires, ou de trois croches. L'exécution est la même pour toutes, avec cette seule différence qu'elle exige une expression plus grave avec les notes d'une plus grande valeur, plus légère avec les autres. On fait du reste peu d'attention à la valeur des notes, et nous voyons des compositeurs qui emploient les notes longues comme si elles étaient brèves, et sans exiger pour cela que l'exécution soit plus grave.

Chacune des mesures simples, qu'elle soit paire ou impaire, n'a qu'une seule accentuation, qu'un seul ton grave ; ce ton revient toujours, dans la mesure paire, après un temps léger ; après deux temps légers, dans la mesure impaire.

Pour former les mesures composées, il suffit de prendre deux ou plusieurs mesures simples. On pourrait aisément ainsi doubler et tripler les différentes sortes de mesures simples, mais toutes ne sont pas en usage. On ne forme ordinairement de mesures composées qu'avec celles à 2/4, à 3/4 et à 3/8 ; encore ne sont-elles pas toutes usitées ; celles que l'on emploie le plus, sont :

1°	la mesure à 4/4	composée de	2	mesures à 2/4
2°	— à 6/4	—	2	— à 3/4
3°	— à 9/4	—	3	— à 3/4
4°	— à 6/8	—	2	— à 3/8
5°	— à 9/8	—	3	— à 3/8
6°	— à 12/8	—	4	— à 3/8

Mais il y a, dans l'accentuation des mesures composées, une particularité qui les distingue des mesures simples. La mesure à quatre temps, par exemple, est, comme nous venons de le dire, composée de deux mesures à deux temps ; il semblerait que le premier et le troisième temps devraient en conséquence être également graves ; il n'en est pas ainsi : le troisième est moins grave que le premier, quoique pourtant plus grave que les deux autres ; tel est en effet le caractère distinctif de cette espèce de mesure ; tel est-il encore dans les mesures à 6/4 et à 6/8 où l'accent est plus grave sur la première moitié que sur la seconde ; car c'est précisément en cela que consiste la différence entre la mesure simple et la mesure composée.

On trouve, sur ce point, dans les ouvrages des meilleurs compositeurs, des fautes impardonnables ; et si, dans l'exécution, ces ouvrages ne sont pas mal interprétés, ils ne le doivent qu'à l'ame qui les anime et ne permet pas, malgré la fausse notation, d'accentuer autrement qu'il n'est convenable.

Si cette erreur est fréquente pour les mesures à 4/4 et à 2/4, elle l'est encore bien plus dans les mesures à 9/8 et à 12/8 que l'on range sur la même ligne que celles à 3/4 et à 3/8, où par conséquent l'on croit ne devoir faire tomber l'accent que sur le premier temps ; cette supposition erronée ne manque pas, on peut le croire, de donner naissance à un grand nombre de compositions faussement notées. La mesure à 9/8 est en effet composée de trois mesures à 3/8, et doit porter trois fois l'accent rhythmique ; celle à 12/8 est composée de quatre à 3/8 et ne peut avoir moins de quatre accentuations dont pourtant la première doit toujours être la plus grave.

On voit par là combien il est important de pénétrer dans toutes les profondeurs d'un art dont on s'imagine souvent pouvoir se rendre maître à l'aide d'une heureuse disposition et d'une longue pratique. Au premier abord, on est porté à croire que la mesure n'est autre chose que la distribution d'un morceau musical en parties égales, avec même mouvement ou *temps ;* mais la musique est la langue de nos sentimens, de nos passions, de toute notre vie intérieure ; il faut donc, avant tout, découvrir le secret de rendre plus accentué et plus expressif un art dont l'accentuation et l'expression forment presque les seules ressources ; il faut étudier complétement l'origine et les effets de la mesure, pour arriver à faire, de plusieurs mesures, des groupes qui, liés intimement, s'élèvent enfin jusqu'à constituer ce qui donne à la langue musicale cette expression, cette richesse, cette clarté, ce charme en un mot qui en fait la langue de l'ame : *le Rhythme.*

Joseph Mainzer.

CHERUBINI.

Nous avons annoncé le grand succès d'*Ali-baba*, de Cherubini, à Berlin ; une lettre du 12 mars, que nous avons sous les yeux, nous fournit l'occasion de parler de nouveau de l'effet que ce bel ouvrage a produit dans cette capitale. La représentation d'*Ali-baba* a été pour Chérubini absent, un véritable triomphe. Nous laissons parler l'auteur de la lettre, M. Ch.

Blum, compositeur de la cour, et régisseur de l'opera royal.

« (1). Les habitans de Berlin ont su reconnaître tout le mérite de cette œuvre immortelle, qui a obtenu un succès extraordinaire ; depuis bien des années aucun ouvrage n'avait réussi d'une manière aussi brillante.

« Tous les morceaux, duos, airs, chœurs furent accueillis par d'unanimes applaudissemens, et à la seconde représentation, le trio des *Voleurs*, au troisième acte, fut redemandé, et exécuté deux fois. Les chanteurs, comme l'orchestre, sous la direction de maître *Schneider*, étaient pénétrés du desir de rendre l'exécution digne de l'ouvrage, et du nom célèbre, honoré dans tout pays où la musique, ce don du Ciel, est comprise et appréciée. Nous avons donné jusqu'ici trois représentations, et pour la quatrième qui aura lieu demain, toutes les places de notre vaste théâtre sont retenues »

Le roi de Prusse, qui aime à encourager les arts, vient de faire remettre à l'illustre compositeur une fort belle bague entourée de diamans, et surmontée de son chiffre.

CONCERTS DE LA SEMAINE

Parlons d'abord du concert qui a été donné au Théâtre-Italien, au bénéfice des réfugiés Polonais. On pense bien que M. Chopin n'a pas été étranger à la composition du programme de cette soirée, consacrée à secourir ses malheureux compatriotes. Aussi la fête a-t-elle été brillante. Nourrit et Mlle Falcon, faisaient seuls les frais de la partie vocale ; dans un air du *Siége de Corinthe* et un duo de *Guillaume Tell*, ils ont été l'un et l'autre vigoureusement applaudis. Les morceaux de Schubert que Nourrit nous a fait entendre d'abord avec orchestre, puis avec le piano de Listz (autre espèce d'orchestre), n'ont pas produit autant d'effet, cela se conçoit ; dans un théâtre les nuances délicates se perdent, et ce qui impressionne profondément dans un salon ou dans une salle de concert passe inaperçu. Le concerto de piano de Chopin, si original, d'un style si coloré, rempli de détails si ingénieux, de si fraîches mélodies, a obtenu au contraire un très-grand succès. Il est bien difficile de n'être pas monotone dans un concerto de piano, et les amateurs ont dû remercier M. Chopin du plaisir qu'il leur avait procuré, pendant que les artistes admiraient le talent qu'il avait fallu pour y parvenir, en rajeunissant ainsi une forme si vieille. Le duo pour deux pianos de Hiller, a été remarqué également pour la fermeté de son style et la belle ordonnance des idées ;

[1] Voici le texte de la lettre écrite en italien. Dandole la grata notizia che gli abitanti di Berlino hanno saputo riconoscere tutto il valore di quell' opera immortale, e ch'essa ha incontrato un successo straordinario, come da molti anni in quà, nessuna altra opera ha incontratto.

Già tutti i pezzi di musica, duetti, arie, cori, furono accolti con universale applauso, e alla seconda recita, il terzetto frà i tre *malviventi*, nell'atto terzo, ha dovuto essere cantato da capo. Tanto i cantanti, come quanto l'orchestra, sotto la direzzione del Maestro *Schneider* furono penetrati dall'idea di rendere l'esecuzione degna dell'opera, e degne del nome celebre, stimato in ogni paese, ove si capisce e si sa apprezziare quel dono del cielo, detto musica. Finora abbiamo dato tre recite, e per la quarta che avrà luogo dimani, tutte le piazze del vasto teatro sono prese.

Listz et l'auteur l'ont exécuté supérieurement. M. Ernst, dans un solo de violon de sa composition, a donné une nouvelle preuve de la marche progressive de son talent ; il nous a semblé avoir acquis, depuis la dernière fois qu'il s'est fait entendre, plus de verve encore dans les traits rapides et plus de justesse dans les sons élevés. M. Dorus a joué son solo de flûte en digne élève de Tulou ; du brillant, de l'agilité, sons purs et justes, mais manquant un peu par fois de rondeur et de plénitude. Les deux ouvertures d'*Obéron* et de *Guillaume Tell*, exécutées par l'orchestre que dirigeait M. Habeneck, n'ont pas produit autant d'effet qu'à l'ordinaire. Peut-être cela tenait-il à la disposition du local, trop vaste pour le nombre des exécutans.

A la salle Chantereine, M. Osborne avait monté sa soirée musicale sur une moins vaste échelle. Il ne s'agissait plus là d'orchestre, mais simplement de morceaux à trois ou quatre instrumens, et de chant accompagné au piano. Le bénéficiaire, entre autres morceaux de sa composition, a fait entendre un trio de piano fort remarquable La coupe n'en est pas neuve, mais toutes les idées nous ont paru charmantes, et les traits même, ces traits à compartimens moitié sur la tonique moitié sur la dominante, qui sont, à la vérité, avantageux pour l'exécutant à cause de l'effet qu'ils produisent toujours sur les auditeurs, mais n'en sont pas moins l'écueil le plus dangereux à tout artiste qui cherche l'originalité, ces mêmes traits sont présentés dans le trio de M. Osborne de la façon la plus piquante; certaines progressions chromatiques nous ont en outre frappé par leur nouveauté, comme le reste de l'ouvrage par les allures distinguées de son harmonie et le bon goût de sa parure mélodique. Un duo pour piano et violon sur une cavatine italienne, composé et exécuté par le bénéficiaire et M. Ernst, a eu les honneurs de la soirée ; c'est un morceau de salon qui ne manquera jamais à produire beaucoup d'effet, même quand la partie de violon ne se trouvera pas exécutée par un talent aussi éminent que M. Ernst.

Une véritable solennité musicale avait jeudi dernier réuni à l'Hôtel-de-ville, tout ce que Paris enferme de dilettanti fashionables. Il s'agissait d'y entendre une nouvelle production à grand orchestre de Listz ; (car, bien que le reste du programme fût plein d'intérêt, c'était pourtant sur ce morceau que la curiosité du public s'était portée spécialement.) Les exécutans, au nombre de soixante et dix, choisis parmi les premiers artistes de Paris, et sous l'habile direction de M. Girard, ont commencé par une symphonie de M. Hiller, qu'il ont rendue avec verve et précision. Cette composition est une des premières de l'auteur ; bien que son style se soit affermi depuis lors, que son instrumentation soit aujourd'hui plus riche et plus variée, il y aurait une souveraine injustice à ne pas reconnaître le grand mérite de cette composition, la sagesse du plan, la tendance poétique des idées et l'éloignement des voix vulgaires ou rebattues. L'andante Scherzando nous paraît d'une délicieuse et originale physionomie ; le morceau suivant à plus de caractère encore et à part quelques longueurs qu'il serait facile de faire disparaître, le finale énergique intitulé *Chant des pirates*, est une scène aussi bien conçue que largement exécutée. La fantaisie symphonique que M. Listz a écrite sur deux thèmes de M. Berlioz (la ballade du pêcheur et la chanson des brigands), avait été précédée de l'un de ces thèmes, la ballade chantée avec pureté par M. Boulanger. Malheureusement, il eut fallu un chœur assez nombreux pour faire également connaître l'au-

tre morceau, tel que l'auteur l'a écrit dans son mélologue, et à défaut d'une pareille masse de voix, M. Listz a dû compter sur la mémoire des auditeurs qui assistèrent, il y a deux ans, aux concerts de M. Berlioz, pour apprécier l'immense développement et le parti étonnant qu'il a su tirer de ces deux fragmens. C'est à la manière dont il a traité la mélodie du pêcheur surtout, que M. Listz s'est fait reconnaître pour un des plus habiles harmonistes de l'époque; on ne saurait imaginer rien de plus inattendu et de plus délicieux que les nombreuses transformations qu'il a fait subir à cette idée si simple; pour les jeux du piano pendant le travail d'orchestre, je n'en parle pas; cela confond par son audace autant que par les difficultés de l'exécution, difficultés qui sont nulles pour M. Listz, mais qu'un autre pianiste ne tenterait même pas d'aborder. L'allegro qui suit est une scène aussi étrange que hardie; la *chanson de brigands* en forme le fond, il est vrai, mais M. Listz y a ajouté cependant un thème en *si mineur* entièrement de lui, et qui n'offre que des rapports de caractère avec celui de M. Berlioz. L'instrumentation de cette vaste composition est chaude, pittoresque, incisive, mais d'une complication qui doit rendre la tâche de l'orchestre assez difficile; c'est fougueux, échevelé, imprévu et puissant, comme le talent d'exécution de l'auteur. Les applaudissemens ont plusieurs fois couvert la voix des instrumens et quand, après une péroraison foudroyante où Listz seul luttait sans désavantage avec son puissant orchestre, l'auteur exécutant a eu frappé le dernier accord, la salle entière a éclaté en acclamations. C'est un beau succès de compositeur que M. Listz a obtenu jeudi dernier; succès qui portera ses fruits malgré toutes les oppositions qu'il ne manquera pas de rencontrer. L'adagio de Beethoven instrumenté par M. Girard, est une de ces choses dont on ne saurait parler que le front dans la poussière; le public cependant n'en a paru qu'assez médiocrement touché. C'est que le concert était fort long, la salle horriblement chaude, et que dans le moment où cette sublime méditation a été présentée à l'auditoire, il était fort éloigné des graves et mélancoliques pensées qui en forment le sujet. D'ailleurs, il y a de ces beautés que la foule ne peut sentir dans aucun cas; celle-ci est du nombre. Disons néanmoins que M. Girard a fait preuve d'un talent fort remarquable en faisant passer avec autant de bonheur dans l'orchestre, une composition de piano. Aucune forme n'a été altérée, rien n'est changé dans les dessins, dans le rhythme, ni dans les accompagnemens: voilà un arrangement comme on n'en voit guère, et certes, il y a bien peu de chefs d'orchestre qui aient prouvé des connaissances aussi complètes des détails techniques, et un sentiment aussi vrai de leur art que vient de le faire M. Girard. Nous lui en faisons notre sincère compliment. Les morceaux de chant à quatre voix de M. Clapisson ont fait beaucoup de plaisir; c'est d'une harmonie piquante et finement mise en œuvre. M. Massard, a, dans un solo de violon, rappelé et les succès et la belle manière de son maître Kreutzer; le solo d'alto de M. Urhan a produit son effet ordinaire, malgré la fatigue extrême de l'assemblée. Nous ne disons rien de la marche des Pélerins, de M. Berlioz; elle est trop connue aujourd'hui pour qu'il soit nécessaire d'en parler de nouveau. Le public a demandé à l'entendre une seconde fois, mais l'heure avancée et la longueur du programme n'ont pas permis de faire droit à ces cris de *bis* du parterre. La séance s'est terminée par un événement qui a vivement alarmé le public. Au milieu de son dernier duo avec Mlle Vial, M. Listz, épuisé par les émotions et les fatigues de cette soirée, est tout à coup tombé évanoui. Transporté hors de la scène, il est revenu à lui au bout de quelques minutes, mais dans l'impossibilité où il se trouvait de reparaître au piano, M. Listz a dû partir au milieu de l'inquiétude générale causée par ce fâcheux accident.

R. F.

Revue critique.

Adagio et rondo caractéristiques de l'œuvre 56 de M. H. Herz, arrangés, à quatre mains, pour le piano, Prix 7 fr. 50 c.

Depuis quelque temps, nos auteurs contractent la triste habitude d'arranger pour le piano des compositions écrites, dans le principe, pour l'orchestre, ou de faire un morceau à 4 mains d'un morceau solo sans valeur et sans expression. Rien de plus aisé, cependant, que de démontrer tout ce que ce système a de vicieux. Voit-on, en effet, quelque auteur dramatique s'aviser de métamorphoser une tragédie en une petite comédie, et de réduire à deux ou trois rôles une pièce qui en compte un plus grand nombre, pour qu'elle puisse être jouée à Nantes ou à Dieppe? Pourquoi, d'un autre côté, ne voit-on pas quelque auteur s'emparer d'une farce du Vaudeville et en faire un drame ou une tragédie pour le Théâtre-Français? Ici, tout le monde comprend l'impossibilité d'en agir ainsi; pourquoi n'en est-il pas de même de la musique, quoiqu'il soit évident que l'objet et les effets sont absolument les mêmes? Nous sommes portés à nous accommoder jusqu'à un certain point du système que nous critiquons ici, lorsque, par exemple, il s'agit d'un ouvrage tellement remarquable par ses beautés que même des fragmens détachés de cette œuvre offrent encore de l'intérêt; mais reprendre, après plusieurs années, un adagio vieilli et très-ordinaire de M. H. Herz, et un rondo tout aussi insignifiant du même auteur, pour les offrir de nouveau aux amateurs de musique, après les avoir assaisonnés de fades accessoires, c'est, non les servir, mais abuser de leurs dispositions bienveillantes.

Le premier de ces morceaux est, dans toutes ses parties, une composition fort ordinaire, remplie de fautes graphiques et d'erreurs harmoniques, sans compter les *rosalies* ni les octaves et les quintes. L'adagio, à bien dire, n'est pas un adagio: il commence par une idée triviale, exécutée à moitié par la basse et à moitié par le dessus, après quoi vient une espèce de cantilène dans la dominante, et qui, emprunté à quelque vieil andanté, est dépourvu de valeur mélodique et harmonique: à la suite de ce cantilène, revient la première idée dans la partie de basse, et la main droite y ajoute quelques traits qui n'offrent rien de neuf. Tel est le soi-disant adagio. — Il est suivi du Rondo dont il nous est impossible de parler dans des termes plus avantageux. Nul sous le rapport de l'invention, il n'a rien qui le recommande quant à la forme, et, comme l'adagio, il présente un tissu de combinaisons anti-harmoniques et anti-mélodiques.

NOUVELLES.

*** Demain, lundi, la 17e représentation *de la Juive.* Ce chef-d'œuvre d'Halevy est destiné à une longue série de représentations.

*** L'opéra-Comique, va, dit-on, reprendre, indépendamment de *Richard-cœur-de-Lion*, plusieurs autres de ses ouvrages plus ou moins anciens, tels que *Zampa*, *Montano* et *Stéphanie*, *Aline*; on assure qu'il remontera jusqu'à la *Fausse Magie* et à *Camille*.

*** Dans *le Diable à Quatre* dont la reprise se prépare à l'Opéra-Comique, c'est Mlle Fargueil qui prêtera la vivacité de son jeu au rôle piquant de *Margot*, où Mme Govaudan a laissé un souvenir encore si présent aux amateurs de l'ancien genre. Henri remplacera Chenard dans le *Savetier*.

*** On parle à l'Opéra-Comique de l'engagement de Mlle Lencaux, Mme Ponchard, que son succès dans le *Cheval de Bronze* avait rendu nécessaire, vient de contracter de nouveau avec l'administration de ce théâtre.

*** Encore un ajournement pour le *Chevalier Noir*. Une difficulté de distribution s'est élevée. Le compositeur avait donné à un ténor le rôle écrit précédemment pour Boulard, et, qu'en retouchant sa partition, il n'avait pas assez modifié. Le voilà donc contraint à des changemens nouveaux. Nul plus que lui n'aura accompli à la lettre le précepte du législateur du Parnasse. *Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.*

*** C'est dans le *Portefaix* de M. Gomis que Mlle Prévost fera sa rentrée. Les journaux hollandais retentissent des regrets qu'inspire aux dilettanti des pays-bas, la perte de cette cantatrice et de Chollet qui reviennent parmi nous.

*** Dans le ballet de *l'Ile des Pirates*, Mme Montessu jouera le rôle d'un petit tambour.

*** On cite Pouillet au nombre des artistes qui cesseront dans six mois d'appartenir à l'opéra.

*** M. Vieuxtemps donnera son concert, mardi 14 avril, à l'hôtel-de-ville; nous connaissons ce jeune virtuose de renommée, sa manière hardie et brillante lui a mérité en Allemagne le titre d'un des violons les plus distingués; il est élève de M. Beriot.

*** Aujourd'hui 7, concert du Conservatoire, l'annonce équivaut au plus brillant éloge.

*** Les chanteurs Styriens ont obtenu beaucoup de succès à leur concert; on a fait répéter *trois fois*, les deux derniers morceaux, qui ont été applaudis avec enthousiasme.

*** Nous avons parlé plusieurs fois des succès obtenus dans les principales villes de France par Mme Feuillet-Dumus, dont le beau talent sur la harpe est sans contredit l'un des plus remarquables; c'est avec plaisir que nous annonçons aujourd'hui son arrivée à Paris et son projet de donner un grand concert, auquel participeront les artistes belges les plus distingués.

*** Mme Filipowiez, après avoir obtenu de grands succès en Belgique, donnera dans quelques jours, un concert à Paris, avant son départ pour Londres.

*** L'émancipation artistique de la province poursuit son heureux essor. On prépare à Toulouse deux grandes fêtes musicales, qui doivent avoir lieu pendant la seconde session du congrès scientifique méridional, dont l'ouverture est fixée au dix mai prochain; on assure qu'il s'y rendra, de tous les points du midi, un grand nombre de savans, d'industriels et d'artistes; car, par une heureuse coïncidence, la clôture de ce congrès sera immédiatement suivie d'une exposition publique des produits des arts et de l'industrie du midi, dans la galerie des Illustres, au Capitole. Les journaux de cette belle partie de la France, parlent avec de grands éloges des répétitions générales qu'on a déjà fait des deux concerts-monstres que nous annonçons. Deux cent cinquante chanteurs accompagnés d'un orchestre analogue ont déjà exécuté avec un succès extraordinaire, le célèbre oratorio de Haydn, *la Création*, qui doit faire partie de la première de ces solennités musicales.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Hiller. Op. 17. Rêveries au piano.	7	50
Chopin. Op 20. Scherzo pour le piano.	7	50
Leidersdorf. Walse de Meyerbeer variée.	7	50
Cottignies. Soixante-douze airs favoris arrangés pour deux flûtes, quatre suites chaque.	6	»
— Les mêmes pour flûte seule, 2 suites chaque.	6	»
— Op. 36. Six fantaisies, pour flûte seule, sur des motifs du ballet chinois, Chao-Kang, et deux cavatines de Pacini, trois suites chaque.	5	»
Walckiers. Op. 60. Six fantaisies, pour flûte seule, sur la walse du duc de Reichstadt, et cinq walses de Vienne, trois suites chaque.	5	»

PUBLIÉE CHEZ SCHONENBERGER.

Adam. Op. 93. Mélange sur la marquise.	6	«
— Enfantillage très-facile. id.	5	»
Musard. Deux quadrilles, 1 et 2.	4	50
Les mêmes pour orchestre, quinte et duos.		
— Les roses, 1re suite de walses.	5	»
Les mêmes pour orchestre, quinte et duos.		
Dauprat. Op. 25. Melodie, lettre *A*, cor et piano.	6	»
l'orchestre.	6	»
F. Hunten. 53. Air allemand varié.	5	»
Bochsa. 315. Airs de Norma, harpe et piano, accompagnement de flûte ou violon et violoncelle, no 1.	10	50
No 2.	10	50
Ropicquet. La walse et le rendez-vous, scène romance, accompagnement de violon, ou flûte ou haut-bois.	5	»
Servier. Opéra 3. Trois airs favoris à 4 mains, très faciles.	5	»
Sylvain. 2 quadrilles et 2 walses pour le piano, avec violon, flûte ou flageolet, et cornet chaque.	4	50
Panseron. Souvenirs d'helvétie, quatre mélodies favorites, suite au voyage en Suisse, avec piano,	6	«
guitare.	3	»
F. Berr. Ouverture chalet en harmonie militaire.	12	»
Ropicquet. La walse et le rendez-vous, scène romance avec accompag. de violon, ou flûte ou haut-bois.	3	»

PUBLIÉE PAR BERNARD LATTE.

Louis Messemaeckers. Variations brillantes avec introduction et finale pour le piano sur la cavatine de bianca e Fernando de Bellini, œuv. 10.	7	50

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

Hunten F. 3 quadrilles de contredanses suivies de walses à l'usage des commençans, nos 1, 2, 3 chaque.	4	50

PUBLIÉE PAR Mme Ve LEDUC.

Tufferau (Zélie). Souvenir de Bordeaux ou le château de Beycheville.	2	»

PUBLIÉE PAR M. HENRY LEMOINE.

Ancot Louis. Op. 44. Grande fantaisie et variations pour le piano, sur un souv. allemand.	7	50

PUBLIÉE PAR PACCINI,

Ancot L. Op. 49. Fantaisie brillante pour le piano sur un thême de Rossini.	6	»

PUBLIÉE PAR PRILIPP ET COMP.

Ancot L. Op. 45. Fantaisie pour le piano, sur une marche italienne.	6	»
Sowinski. 3 grandes walses bril. suivies d'un mazurek.	5	»
Kalkbrenner. Duo à 4 mains, tiré du duo à deux pianos.	9	»

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : Grandes Variations brillantes pour le piano, sur un thême de *la Tentation*, par Ch. Schunke ; op. 25 (19 pages).

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 16.**

PRIX DE L'ABONNEM.

	PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
	fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m.	8	8 75	9 50
6 m.	15	16 50	18 »
1 an.	30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 19 AVRIL 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

CURIOSITÉS MUSICALES (1).

CONFRAIRIES DE SAINTE-CÉCILE.

I.

On ne saurait concevoir par quel bizarre motif les musiciens se sont avisés, au milieu d'un catalogue immense de saints et de saintes de tous les pays et de toutes les professions, d'aller choisir, pour patronne, sainte Cécile, fort célèbre sans doute dans l'Histoire de l'Église, mais que rien ne recommandait à leur dévotion spéciale. Ce choix, quelque ridicule qu'il puisse être, doit être regardé comme un fait accompli, irrévocable, et sur lequel la critique s'exercerait aujourd'hui en pure perte. L'intérêt qui pourrait s'attacher à une discussion de cette nature serait d'ailleurs très-minime, à Paris surtout où la musique religieuse a cessé d'exister, grace à l'indifférence du gouvernement, grace à l'aveugle intolérance du clergé.

Nous ne chercherons donc dans l'histoire de sainte Cécile que des faits musicaux qui se rattachent plus directement à l'histoire de l'art, nous inquiétant peu si Raphaël et tous les autres artistes qui en ont fait des images, ont eu tort ou raison en plaçant dans ses mains un orgue au lieu d'un peigne.

(1) Le directeur de la *Gazette musicale* se propose de publier sous le titre de *Curiosités musicales*, une suite de documens inédits ou tout-à-fait oubliés, pouvant servir comme de pièces justificatives à l'histoire générale de la musique.

Jusqu'ici l'on ignore complétement l'époque où commença le culte de sainte Cécile en sa qualité de protectrice des musiciens. Il est certain toutefois qu'il est plus ancien que ne l'a cru l'auteur d'une dissertation publiée en 1752, dans un recueil intitulé: *Variétés historiques*, et précédemment (en 1732), dans le Mercure de France. M. Fétis, dans un article de la Revue musicale, s'est contenté d'analyser la dissertation du Mercure, et n'a jeté aucune nouvelle lumière sur ce fait historique. Notre but n'est pas de faire un travail d'érudition sur cette sainte, mais de fournir quelques documens à ceux qui voudront l'entreprendre : nous nous bornerons à mettre sous les yeux des lecteurs de la *Gazette musicale* ceux que nos recherches nous ont fait connaître.

Le premier de ces documens est un petit livret imprimé en 1576, chez *Adrian Leroy et Robert Ballard*, pour les membres d'une confrérie de sainte Cécile, établie au monastère des Augustins. L'exemplaire qui nous a été confié est peut-être le seul qui existe aujourd'hui. Cette pièce a échappé aux recherches des auteurs qui ont traité de l'histoire de Paris et de celle de sainte Cécile. Jamais elle n'a été réimprimée. En voici une copie exacte.

STATVS DE LA CONFRAIRIE DE SAINCTE CECILE, ESTABLIE A PARIS, AU MONASTERE DÉS AUGUSTINS.

Pour la commodité d'un chacun, mesmes d'autant que l'intention des confreres est d'employer une partie de

leur devotion en aulmosnes, et qu'entre les quatre mendians, ledit monastere des Augustins, se trouve grandement nécessiteux pour aucunement subvenir leur pauvreté, sera la dicte confrairie exercee en ladicte Eglise et monastère des Augustins.

Auquel lieu tous les dimanches de l'an, de neuf à dix heures du matin, se celebrera une basse Messe, par l'un des religieux de laditte église, ou il fera prières pour le Roy, et les Princes, estat et conservation du Royaume, et pour la paix et union de l'Église Chrestienne et Catholique, et pour l'ame des fidelles trespassez, et spécialement pour les confrères décédez. Au commencement de laquelle messe y aura eaue benitte, et y assisteront lesdictz confreres (si leur est possible, et selon leur dévotion) pour unaninement louer et prier Dieu.

Aussi tous les derniers dimenches de chacun moys se celebrera à pareille heure, et à mesme intention une grand'Messe avec la Musique et les Orgues : en l'assistance desdictz confrères.

Auquel jour chacun d'eulx en son ranc et ordre fournira d'un pain benist, et d'un cierge de la valleur pour le moins de *(en blanc dans l'original.)*

Lequel pain benist, sera distribué ausdictz confreres presens, lesquels aussi feront leurs offrandes et oblations és mains du prestre qui celebrera la messe, chacun selon sa dévotion.

Et où il adviendroit que l'un desditz confreres, estant en son ranc et ordre de fournir ledict pain benist, fut lors absent : les maistres de laditte confrairie seront tenuz de le fournir et advancer, des deniers d'icelle confrairie, à la charge de s'en faire rembourser par ledict confrere estant de retour, dont sera faict registre.

Chacun an le vingtuniesme jour de Novembre, vigille de saincte Cécile, s'assembleront lesdictz confreres, pour assister à vespres et complies qui se diront solennellement en ladicte église des Augustins, avec la Musique et Orgues, et ainsi qu'il sera advisé par le superintendant, qui en prendra la charge et conduicte.

Et le lendemain jour et feste saincte Cécile, se celebrera, aussi solennellement, une grande Messe, avec la Musique et les Orgues, auparavant laquelle sera faicte procession autour dudit monastère des Augustins, et sera baillé à chacun desdictz confreres, un cierge blanc qui sera presenté à l'offrande, et se feront telles prières, et à mesme intention que dessus : comme aussi se diront le dict iour, Vespres et Complies solennellement,

Après lesquels Vespres et Complies, se diront Vigiles de morts, specialement à l'intention des confreres decedez, et le lendemain un obit solennel à mesme fin.

Et pour obvier au desordre et confusion qui pourrait interuenir en ces prieres solennelles, mesme en la Musique, et Orgues : aucun Musicien, quel qu'il soit, ne sera receu pour chanter en ladicte assemblee, s'il n'est devant appellé et invité à ce faire par ledit superintendant, qui pareillement deleguera tel qu'il advisera pour toucher lesdictes Orgues.

Seront advertis tous bons et excellentz Musiciens de ce Royaume, et autres : d'envoyer si bon leur semble, au dict iour et Vigille Sainte Cécile, quelques Motetz nouveaux, ou autres Cantiques honnestes de leurs œuvres, pour estre chantees : affin de congnoistre et remarquer les bons autheurs, nommement celuy qui aura le mieux faict, pour estre honoré et gratifié de quelque présent honorable ainsi que l'on advisera.

Après le décès de l'un desdictz confrères, l'on celebrera en la ditte église des Augustins un obit solennel, pour le salut de son ame : Auquel obit seront invitez tous les confrères qui se trouveront le dimanche prescedent à la Messe, ou bien en leurs maisons pour y assister si bon eur semble, et faire prières a ceste fin, si la confrayrie en est priee par les heritiers du defunct, auquel cas, ils seront tenus contribuer pour ledict service.

Pour faciliter toutes choses qui dependent de la police d'icelle confrairie, y aura quatre maistres du corps d'icelle confrayrie, et néanmoins d'an, en an, après le divin service faict et celebré ledict iour Sainte Cécile après Vespres et Complies, sera procedé à l'election de deux nouveaux maistres, qui exerceront laditte maitrise, auec les deux anciens qui demeureront, lesquels anciens administreront les deniers d'icelle confrayrie, et seront tenuz rendre compte de leur administration, ausditz quatre maistres qui leur succederont.

Auquel compte, seront pareillement appelez quatre notables personnaiges de ladicte confrayrie telz qui seront nommez, lors que l'on procedera à l'election des dictz nouveaux maistres.

Sera faict registre des Musiciens, qui seront à présent destinez et a l'advenir pour la célébration dudict divin service, en la forme que dessus est dict. Et toutefois selon que l'occasion le permectra, lesdictz maistres et superintendant en pourront adjouster, tel que bon leur semblera. Tous lesquels seront receuz et enregistrez comme confreres, sans rien payer, si bon ne leur semble.

Nul ne sera receu confrère en icelle confrayrie, sans le congé et consentement desdictz quatre maistres et superintendant.

Et pour fournir aux frais nécessaires, pour l'entretenement des choses susdites, et satisfayre aux bienfaitz et aumosnes, qui se feront annuellement : chacun confrere entrant en ladicte confrayrie, payera pour l'entrée, la

somme de deux escuz : Et chacun an, ledict iour ou Vigile Sainte-Cecile, un escu.

Faict à Paris, le dix-huitiéme jour de May mil cinq cens septante-cinq. *Signé* Henry.

Et plus bas De Neufville.

Et au-dessoubs es escrit.

Registré, oy surce le Procureur general du Roy, pour jouïr, par les impetrans, de l'effect et contenu en icelles.

A Paris, en Parlement, le vingtseptième iour de Iuin, l'an mil cinq cens soyxante quinze.

Signé Du Tillet.

ENSUIT LA TENEUR DES LETTRES DU PRIUILÈGE OCTROYE PAR LE ROY, ET VERIFICATION D'ICELLES EN LA COUR DE PARLEMENT.

Henry, par la grace de Dieu roy de France et de Poulongne. A tous présens et advenir salut.

Comme sur toutes les choses, que nous ayons jamais eu en singulière recommandation, ayt esté, et soit d'aymer la vertu, caresser et fauoriser ceux qui l'ensuyvent, chacun en son art et vacation, et ayant tousiours (ensuyvant les vestiges de nos predecesseurs Roys de France) tant honoré la Musique, comme l'un des sept arts liberaux, necessaire, et utile à la republique : que nostre Chapelle en soit encores de present aornée et decoree, pour le service de Dieu, et de son Eglise tres chrestienne et catholique, de laquelle sommes protecteur et déffenseur : et mesmes ayons esté advertiz, de la bonne et saincte délibération, que les Musiciens, zelateurs et amateurs de musique, ont à present d'instituer, eriger, et fonder à perpétuité, en l'Eglise et monastaire des Augustins, de ceste nostre bonne Ville de Paris, une société et confrayrie, à l'honneur de Dieu, de la Vierge Marie, et de Saincte Cecile, pour y faire dire, chanter et celebrer le service divin à tel jour, ou jours qu'ilz adviseront entre eux. Ce que toutesfois ils n'ont voulu entreprendre, sans avoir sur ce nos congé et permission, qu'ils nous ont très-humblement supplié leur vouloir octroyer.

Scavoir faisons, que nous inclinant libéralement à l'humble supplication qui nous en a esté faicte, par aucuns de nos speciaux seruiteurs, pour estre telle entreprise si saincte et louable, laquelle ne peut que reüssir à bonne fin, et à l'honneur de Dieu et de son Eglise.

Et après avoir faict veoir en nostre conseil priué, les articles de l'institution d'icelle société, et confrayrie, signez et approuvez par aucuns de noz principaux officiers en nostre court de Parlement, cy attachés soubs notre contrescel, les avons louez, ratifiez et approuvez, *etc.*

Si donnons en mandement à nos amez et feaux conseilliers, *etc.*... Que ces dittes présentes ils facent.... garder et observer... Nonobstant quelzconques edictz et ordonnances à ce contraires : signamment celles faictes en l'assemblee des estats tenuz à Orleans, par lesquelles nous aurions deffendu, telles associations, et assemblées, etc.

Donne à Paris, au mois de May, l'an de grace 1575, et de notre règne le premier.

Signé Henry.

Et sus le replis, par le roy.

De Neufville.

et à coste Visa. Contentor le roy.

Et scellees en laz de soye rouge et verd, en cire verd. du grand scel. Et sus ledict reply, est encores escrit ce que sensuit.

Registrées, oy surce le Procureur general du Roy, pour jouïr par les impetrans, de l'effect et contenu en icelles.

A Paris, en parlement, le 27e iour de Iuin, l'an 1575.

Signé Du Tillet.

A l'époque où la confrérie de Paris obtint de Henri III ses lettres de privilége, des confréries du même genre existaient dans plusieurs autres villes de France. On conserve à Évreux le registre de celle qui s'était formée dans cette ville. Nous en donnerons un extrait.

LITTÉRATURE MUSICALE HISTORIQUE.

Jean Gabrieli et son époque, par Ch. de Winterfeld. Berlin, chez A. M. Schlésinger. 2 vol. in-4o et 1 vol. de musique.

Depuis que la musique a reçu une atteinte dans sa dignité, et que, bannie des temples, elle n'est plus le langage du recueillement et des élans religieux; depuis qu'elle ne fait plus éclater sa pompe que dans les salles d'opéra et de bal, il semble qu'elle soit condamnée à devenir de tous les arts le plus frivole. En effet, elle n'est plus, sous aucun point de vue, l'objet d'études sérieuses et profondes. Le talent d'exécuter des difficultés dépourvues d'expression et de sentiment; la *virtuosité*, dans l'acception la plus infinie du mot; l'invention de combinaisons mélodiques et harmoniques pleines d'absurdités, mais qui font du bruit; dans lesquelles on cherche à s'écarter le plus possible des principes, et que l'on décore de l'épithète d'originales ou de romantiques : tels sont, en général, les seuls points de mire des musiciens, quelquefois même des meilleurs artistes de nos jours. Aussi, comme nous venons de le dire, plus d'études suivies, plus de recherches dans les profondeurs de l'art!... Un musicien qui lit autre chose que les tristes feuilletons des journaux politiques, feuilletons généralement sans valeur morale et scientifique, est un pédant, et, quant à *l'histoire de l'art*, il n'en est plus question. Quiconque a parcouru quelques aperçus biographiques ou d'histoire, se croit un savant dans l'art musical, et se rit de ceux qui ont le courage

d'étudier l'ancienne littérature musicale de l'Italie ou les œuvres volumineuses des Burney, des Hawkins, des Forkel, etc. — Ce n'est donc pas sans une préocupation de crainte et de découragement, que nous entreprenons l'examen d'un ouvrage où l'auteur, se plaisant dans les investigations larges et profondes, retrace, avec un calme et une méthode toute philosophique, une période courte, mais fort importante de l'histoire de la musique; d'un ouvrage qui ne cherche point à intéresser par des esquisses et des anecdotes biographiques, mais bien par une peinture exacte de l'art musical, considéré dans ses progrès comme le résultat des rapports qui subsistent entre les diverses nations. Nous nous livrerons, toutefois, a cette tâche, parce que nous cédons au désir de nous rendre utiles, et à la conviction que, si des efforts isolés n'ont pas le pouvoir d'empêcher la décadence de la musique, ils peuvent, du moins, la retarder.

L'ouvrage dont il s'agit, est un livre allemand, intitulé: « Jean Gabrieli et son siècle, ouvrage destiné à servir à l'histoire de l'époque brillante du chant sacré pendant le 16e siècle, et du développement des formes principales de l'art musical de nos jours durant les 16e et 17e siècles, notamment dans l'École vénitienne, par Ch. de Winterfeld. » Ce livre se distingue de tous les autres du même genre, en ce que l'auteur n'a pas voulu se borner à donner la liste des artistes de cette époque, en y joignant simplement le récit de leur vie et les titres de leurs ouvrages. La tâche qu'il s'est principalement imposée, c'est de suivre d'un œil pénétrant les progrès de l'art depuis son origine, et d'apprécier l'influence qu'il a exercée sur le moral des peuples parmi lesquels il s'est développé, et *vice versâ*.

Bien que, de tous les arts, la musique soit le moins ancien; bien que l'origine de notre soi-disant musique moderne, ne remonte qu'à quelques siècles, le but que s'est proposé M. de Winterfeld, n'en offre pas moins de très-grandes difficultés: d'un côté, parce qu'il est, en général, fort difficile de démontrer d'une manière rigoureuse les rapports réciproques de l'art et de la vie réelle, et de l'antre, parce qu'il est presque impossible, d'après la nature même de l'objet, d'émettre des idées positives sur l'influence de la musique dans des siècles écoulés. En effet, souvent l'auteur se crée un monde à lui, ou, en d'autres termes, il envisage le monde et ses phénomènes avec des yeux prévenus, et les juge d'après sa manière de voir, qui, n'étant pas conforme à la réalité des faits, n'a point, dès lors, une grande valeur historique. M. de Winterfeld a aussi quelquefois surchargé son livre de détails inutiles, qui détournent l'attention du sujet principal. Ce défaut est surtout sensible dans le premier chapitre, où, pour donner une idée de l'état où se trouvait la musique à l'entrée du 17e siècle, à Venise, il a cru devoir commencer par tracer l'histoire de l'église de St Marc, et rappeler les longs démêlés entre le pape et la république vénitienne, pour passer ensuite à la description des solennités usitées lors de l'élection et de l'enterrement des doges. Enfin, nous regardons également comme un hors d'œuvre ses remarques sur les usages rituels observés dans l'église de St-Marc pendant le 13e siècle, leur comparaison avec la musique telle qu'on la pratiquait alors, et les observations de l'auteur tendant à faire considérer le système musical de cette époque comme le résultat de ces usages. L'auteur va plus rapidement au but dans le chapitre II, qui concerne les établissemens créés à Venise pour le perfectionnement de la musique sacrée, et dans lequel il fait connaître les compositeurs qui se sont distingués jusqu'au commencement du 17e siècle. Ce chapitre nous apprend que les premiers chefs de fabrique, sous le patronage desquels était placée la plus célèbre église vénitienne, n'ont point fait du chant sacré un objet de leur sollicitude. Ce n'est que vers 1318, qu'on voit cité nominativement le maestro *Zuchetto*, comme organiste de St-Marc, à la tête de la longue liste des musiciens qui ont successivement occupé cet emploi jusqu'à nos jours. Cette liste consciencieuse se trouve à la fin du premier volume de l'ouvrage: l'auteur l'a accompagnée de notes sur l'histoire de l'orgue, notes intéressantes sans doute, mais trop incomplètes pour éclaircir entièrement les doutes qui obscurcissent cette histoire, comme aussi pour fixer l'opinion du public musical sur l'origine du chant à plusieurs voix, dont il a également fait mention. Tout ce qu'il est permis, d'après ces notes, d'admettre comme chose certaine, c'est que l'orgue, inventé dans un des pays de l'Orient, est venu, par l'intermédiaire de Venise, en Allemagne, et qu'après y avoir été perfectionné, il a reparu à Venise en 1312, pour la première fois, à l'église St-Marc. On peut, du reste, juger du peu d'importance de ces perfectionnemens par cette circonstance qu'un orgue ayant été construit, en 1456, à Brunswick, on vanta comme un mérite extraordinaire de la part du facteur, d'avoir donné aux touches une dimension assez peu large pour que l'on pût prendre une quinte d'une seule main; fait qui prouve, en outre, que les *accords* (dont on ne se servit d'abord que sur l'orgue) ne jouaient point encore à cette époque un rôle important dans le système musical.

L'auteur, en continuant de décrire le développement que prirent à Venise les établissemens créés dans l'intérêt du chant sacré, signale les hommes distingués qui, dans cette sphère, ont bien mérité de l'art. Ses recherches sur ce point ont été tellement approfondies; en puisant avec un zèle persévérant à toutes les sources, il a su répandre tant d'intérêt dans sa narration, que nous regrettons de ne pouvoir en rendre un compte détaillé. Qu'on nous permette d'en extraire seulement un fait. La somme affectée au service musical de l'église Saint-Marc s'élevait, à l'époque reculée dont nous parlons, à 12,000 ducats de Venise. Quel exemple pour nos princes, qui aiment mieux se passer de musique dans les églises que de se résigner à quelque sacrifice pour cette partie importante de l'art!

Le 3e chapitre est exclusivement consacré au personnage principal de l'ouvrage, Jean Gabrieli, dont il fait connaître la vie et les relations avec ses contemporains. Il contient en outre l'examen des ouvrages, à la vérité peu nombreux, mais excellens, de ce grand artiste, et une appréciation de son mérite comme professeur-enseignant, notamment comme maître de Henri Schütz, allemand, qui acquit plus tard une grande célébrité. Du reste, M. de Winterfeld nous représente, en général, J. Gabrieli comme un artiste qui se trouvait sans doute, à la hauteur de son époque et au rang des célébrités contemporaines, mais non comme un musicien qui fut doué du génie de l'invention, et de qualités caractéristiques. Nous nous réservons de revenir sur la vie de ce maître dans une autre circonstance.

Le chapitre 4 traite du chant d'église grégorien, et fait connaître comment il servait de base et de modèle dans leur composition aux anciens maîtres belges, particulièrement à Willaerts, fondateur de l'école vénitienne. L'auteur jette ici un coup d'œil général sur les différentes espèces de chant qui étaient en

usage avant Gabrieli, dans les diverses cérémonies et solennités de l'église, en examinant jusqu'à quel point l'instrumentation se liait à chacun de ces différens genres de chant, dont l'auteur décrit savamment le perfectionnement progressif jusqu'au tems de Gabrieli. Cet examen, ainsi que celui de la facture des chants sacrés, conduit naturellement M. de Winterfeld à parler de la théorie un peu obscure des soi-disant *tons d'église*, dont il s'occupe également avec un grand soin dans le 5e chapitre de son ouvrage ; nous nous dispenserons, cependant, de rendre compte à nos lecteurs des conclusions de l'auteur, si toutefois on peut dire qu'il en ait posées de bien nettes. Dans le chapitre 6, il fait connaître les travaux des disciples et successeurs de Villaerts, entre les mains desquels l'art prit une allure plus indépendante, et qui, en l'enrichissant et en l'appliquant aux chants populaires ainsi qu'à des chants d'amour, s'efforcèrent de le rendre apte à satisfaire au besoin d'une expression plus vive et plus intime.

Le chapitre VII est encore purement théorique, puisqu'il est tout entier consacré au système rhythmique des anciens, qui, en effet, trouve naturellement ici sa place, comme nouveau moyen de perfectionnement pour l'art musical. L'auteur reproproduit ses plaintes sur la grande confusion et l'obscurité qu'offrent les différentes sources où il a dû puiser, et dont il ne nous reste, en effet, que de faibles vestiges. Il a, dès lors, cherché à démêler et à saisir la vérité à l'aide de rapprochemens et d'inductions, et il s'est acquitté de cette tâche avec autant de bonheur que de sagacité; mais nous croyons superflu de le suivre dans ces détails, qui ne peuvent avoir d'intérêt que pour les amateurs de l'antiquité, occupés à déchiffrer les compositions musicales des temps reculés.

Le chapitre 8 renferme un examen des travaux de Jean Gabriéli à partir de son début dans la carrière, jusqu'à la fin du 16e siècle, ainsi que le récit de ses relations avec Palœstrina et avec Orlando di Lasso. M. de Winterfeld est pénétré pour cet artiste, d'une telle admiration, qu'il se perd dans des digressions où il nous est impossible de le suivre, et qui, du reste, ne servent qu'à confirmer l'opinion que nous avons émise plus haut sur J. Gabrieli. Dans sa manière d'analyser les œuvres de ce compositeur et ceux de quelques autres, notre auteur, avec des intentions d'ailleurs très-louables, appartient à cette classe de critiques enthousiastes qui voient, au besoin, de grandes beautés préméditées dans des fautes évidentes, ou qui cherchent, du moins, à leur donner cette apparence par leurs démonstrations. Certes, sur cent idées poétiques, que M. de Winterfeld prête au bon Gabrieli, il n'y en a qu'un petit nombre qui lui appartiennent réellement. En rehaussant ainsi le mérite de ce maître, l'auteur a, sans doute, fait preuve d'un esprit bienveillant; mais ce n'est point ainsi qu'on doit écrire l'histoire. Le jugement que nous portons, paraîtra peut-être sévère à nos lecteurs; mais nous ne saurions exprimer notre blâme d'une manière plus douce, tant l'auteur s'est laissé aller au défaut de dire des choses inutiles, qui le rendent souvent obscur. — On lit avec intérêt la fin de ce chapitre VIII sur les nuances caractéristiques du talent de Palœstrina, d'Orlando et de Gabrieli, bien qu'on ait encore ici prêté à ces grands artistes des vues et des idées dont ils n'avaient même pas sans doute le pressentiment. En effet, M. de Winterfeld n'est pas éloigné d'affirmer que, par la pureté et la chasteté de ses chants, Palastrina a sauvé l'art sacré de la complète décadence dont, suivant lui, cet art était menacé; d'assurer que la musique d'Orlando avait le pouvoir d'éclaircir l'horizon obscurci par des nuages sombres, et de rappeler le soleil; de dire, enfin, que les œuvres de Gabrieli ont fondé l'alliance entre l'art musical et la muse tragique. Indépendamment de la liste nominative dont nous avons déjà parlé, des maîtres de chant et des organistes successivement attachés à l'église St-Marc, l'auteur donne, à la fin du 1er volume de son ouvrage, quelques renseignemens sur l'impression de la musique et sur le commerce d'œuvres musicales, qui se faisait à Venise pendant les 16e et 17e siècles. Ces courtes notices offrent un véritable intérêt, et plairont aux hommes qui s'occupent d'investigations historiques, en ce qui concerne la littérature musicale.

Le 1er chapitre du 2e volume traite de la nouvelle direction que l'art a prise vers la fin du 16e et au commencement du 17e siècle. L'auteur raconte ici comment la musique, devenue plus frivole, a, par des artifices mélodiques et par d'autres ornemens maladroitement combinés, perdu de plus en plus sa simplicité primitive et ce caractère grave qui appartient à la musique d'église; il dit comment les progrès de la musique profane, l'invention de l'oratorio et d'autres scènes dramatiques, comment enfin l'étude de la musique des Grecs, à laquelle on se livrait alors, mirent les compositeurs de cette époque sur les traces de l'opéra et lui donnèrent ensuite naissance. M. de Winterfeld, comme il est facile de le concevoir, revient ici sur beaucoup de circonstances qui sont déjà connues depuis longtemps; mais ce chapitre offre aussi beaucoup de choses neuves et intéressantes. On y remarque notamment la description de plusieurs fêtes publiques du temps et de l'usage qu'on y fit de la musique. Ce qu'il dit sur la structure des premiers opéras et sur le perfectionnement de l'opéra en général, perfectionnement dû au talent de Caccini, de Peris et de Claudio Monteverde, est aussi d'une grande valeur, attendu que toutes ses assertions sont le fruit des recherches les plus consciencieuses. L'auteur, tout en s'attachant dès lors à l'histoire de l'opéra, ne néglige pas de poursuivre celle de la musique sacrée et de la musique populaire; il développe aussi l'influence que ces parties différentes de l'art ont exercée l'une sur l'autre, avec une sagacité et une profondeur que nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître hautement. M. de Winterfeld a, de plus, consacré un paragraphe très-instructif à Viadana et à l'invention du *Basso générale*. Dans le second chapitre, il revient à J. Gabrieli, dont il n'avait pas à faire mention dans le premier, parce que Gabrieli ne s'est point occupé de la musique d'opéra, bien que du reste, la nouvelle tendance musicale ait eu une grande et heureuse influence sur ses travaux. Des explications sur ce dernier point et des détails d'où il résulte que Gabrieli mérite d'être placé sur la même ligne que ses contemporains Orlando et Palœstrina, forment le contenu de ce chapitre. L'auteur a pu se flatter du succès de ses démonstrations à cet égard ; car il joint à une intention ferme et arrêtée, un langage si éloquent et une imagination si vive et si féconde, qu'il est difficile de résister à ses argumens. M. de Winterfeld peint ici Gabrieli comme compositeur *chromatique*, c'est-à-dire comme le musicien qui a employé le premier et avec succès les modes chromatiques et enharmoniques ; il le représente, en outre, comme compositeur de madrigaux, en comparant ses œuvres avec celles de *Luca Marenzio* et du *Prince de Venosa*, les deux compositeurs de madrigaux les plus distingués de l'époque. (Par madrigaux, on doit ici comprendre le chant profane, qui s'est primitivement montré sous cette forme.) A

ces détails, l'auteur a ajouté beaucoup de choses neuves et pleines d'intérêt sur le chant, sur l'orgue, sur la musique instrumentale, sur l'alliance de celle-ci avec le chant depuis le 16e siècle, et sur les justes titres que Gabrieli, en opérant cette association importante, s'est acquis à l'estime des amis de l'art musical. Les bornes qui nous sont imposées, nous forcent à nous en tenir à cette simple indication de ces différens sujets, bien que beaucoup de passages du livre de M. de Winterfeld sur l'instrumentation et sur l'alliance de celle-ci avec le chant, méritassent d'être rapportés textuellement. A l'époque dont il s'agit, l'orgue, comme il est aisé de le concevoir, occupait le premier rang parmi les instrumens. Quoique les annales du temps nous apprennent que déjà, vers 1364, Francesco Landino surnommé l'aveugle, fut couronné, en présence de Pétrarque, par le doge Lorenzo Celsi, comme poète et comme artiste-musicien (organiste), il paraît néanmoins que la première composition, imprimée pour l'orgue et pour d'autres instrumens, ne parut que vers l'année 1549 : du moins, c'est là le morceau de ce genre le plus ancien qui nous soit tombé entre les mains. Il est intitulé : *Fantasie o Ricercari del eccellentissimo adriano Viglaert e Ciprian Rore, suo discepolo.* Ven. 1549. Ce fut un peu plus tard que Claudio Mérulo et J. Gabrieli se distinguèrent d'une manière particulière comme compositeurs de musique pour l'orgue; le premier dans le genre des madrigaux, le second, dans celui des canzoni et des sonates. L'auteur, par les détails dans lesquels il entre ici sur les travaux de ces deux hommes, se flatte d'avoir prouvé qu'ils doivent être considérés comme les fondateurs de *notre musique instrumentale moderne*, et il les assimile ainsi à Claudio Monteverde, fondateur de l'accompagnement instrumental du *chant*. A toutes ces démonstrations sur ce point, M. de Winterfeld joint beaucoup de réflexions sur les détails de composition qui méritent d'être signalés dans les œuvres de Merulo et de Gabrieli; mais, malgré l'intérêt qu'offrent ces remarques, nous devons, faute d'espace, nous abstenir de les rapporter ici. Nous sommes obligés d'en agir de même au sujet du paragraphe consacré par l'auteur à l'oratorio, dont il raconte la naissance, en nous apprenant comment Gabrieli a contribué au développement et aux progrès de ce genre de musique. Pour compléter le portrait d'un artiste qu'il affectionne si vivement, M. de Winterfeld a cru devoir nous dire encore, dans l'avant-dernier chapitre de son ouvrage, comment Gabrieli est devenu le maître du célèbre compositeur allemand Henri Schutz, et comment, dans l'intérêt de l'art et de sa propre gloire, il a continué a vivre dans les œuvres de ce dernier maître. L'auteur dont le livre est d'un grand prix, bien qu'il soit écrit dans un style trop poétique, qui n'est pas exempt de mysticisme, a terminé son travail par un résumé qui est suivi de plusieurs morceaux de musique pratique, tirés de l'Eurydice de Peris et de l'Ariadne de Monteverde. Cet important ouvrage de M. de Winterfeld est, en outre, accompagné d'un volume entier, renfermant une collection de morceaux de musique sacrée et profane des meilleurs compositeurs du 16e et du 17e siècles. Ces morceaux, donnés en entier ou par extrait, sont : un « ego dixi Domine », à 7 voix, écrit en 1587, par Jean Gabrieli; un « Deus meus, ad te de luce vigilo » à 2 chœurs ou à 10 voix, du même maître et de la même année; un « Domine, Jesu Christe » à 8 voix, composé par le même en 1597; un « Domine, exaudi » à 10 voix et un « anima mea Dominum » à 8 voix; plus un : « Sancta Maria » à 7 voix; un « beata es, virgo » à 6 voix; un « jubilate Deo » à 8 voix; et enfin, un « benedictus » à 12 voix; le tout toujours composé par Jean Gabrieli : un motet à 8 voix écrit en 1575, par Palœstrina; un autre à 6 voix, écrit par le même en 1569; un magnificat d'Orlando di Lasso; un miserere à 6 voix et un « O quam suavis est, Domine » à 8 voix; ces deux derniers morceaux écrits par Gabriéli, en 1597; un madrigal, de Claudio Merulo, composé en 1604; une Canzone per l'organo de Jean Gabrieli; deux symphonies pour chant et orchestre, du même; plusieurs compositions d'église, par H. Schutz et Gabrieli; quelques fragmens du ballet « delle ingrate » de Claudio Monteverde, ballet qui fut représenté pour la première fois en 1608, et quelques autres « dal combattimento di Chlorinda et Tancredi » du même compositeur et datant de 1624; un « dicit dominus » écrit par le même maître en 1610; un fragment d'un chant à une voix avec accompagnement d'orgue et de deux Cornetti, composé par le même en 1610; plusieurs fragmens des madrigaux de Luca Marenzio et du prince de Venosa; une sonate pour 3 violons ou basses (ad libitum) de Jean Gabrieli; d'autres fragmens de diverses compositions de ce maître et de H. Schutz : enfin, un madrigal à 5 voix, écrit en 1593 par Luca Marenzio (1).

F. Stoepel.

NOUVELLES.

*** 151,073 fr. 30 centimes : tel est, suivant les registres de l'Opéra, le chiffre réel des recettes des 18 représentations de *La Juive*, qui ont eu lieu à l'Académie royale de Musique depuis 6 semaines.

*** Mme Malibran et M. Beriot sont à Paris depuis quelques jours. On a remarqué la célèbre cantatrice à la dernière représentation de la *Juive*, applaudir avec enthousiasme Mmes Falcon, Dorus-Gras, ainsi que Nourrit et Levasseur.

*** *Le Cheval de Bronze* fait toujours beaucoup d'argent à l'Opéra-Comique.

*** En attendant l'arrivée de Chollet et de Mlle Prévot, qui doivent jouer tous deux dans le *Portefaix*, deux artistes de l'Opéra-Comique sont chargés provisoirement de leurs rôles, pour accélérer les répétitions.

*** On vient de mettre en répétition au théâtre de la Bourse, un opéra en un acte, intitulé *Alda*, dont nous avons annoncé récemment la réception. Cet ouvrage a obtenu le tour de faveur acquis à l'auteur de la musique, M. Thys, qui a obtenu le grand prix de Rome en 1833, et qui a sacrifié quatre années d'une pension de mille écus, et le plaisir d'un voyage en Italie, à l'honorable désir de se faire connaître dans son pays. Les principaux rôles ont été distribués à MM. Thénard, Henri, Couderc, et à Mme Rifaut.

*** Grande nouvelle! bonne fortune inespérée! On annonce que la famille d'Hérold vient de trouver dans les cartons de ce célèbre compositeur, le manuscrit d'une partition presque entièrement terminée. M. Scribe, qui ne laisse échapper aucune occasion avantageuse, s'est, dit-on, chargé d'exploiter avec un poème de sa façon, cette précieuse trouvaille.

*** On annonce déjà que MM. Scribe et Auber ont pris date pour faire la pièce de début de Mlle Jenny Colon à l'Opéra-Comique. C'est prévoir de loin.

*** Nous avons raconté fidèlement les faits tels qu'ils s'étaient passés au sujet du *Chevalier Noir*. Nous ne savons si une main malveillante s'est plue à leur donner une tournure défavorable au jeune compositeur qui a écrit cette partition si cruellement ajournée. Mais quelques journaux avaient laissé se glisser dans leurs colonnes une assertion à la fois erronée et déso-

(1) On peut se procurer cet important ouvrage à Paris, chez Maurice Schlesinger, 97, rue Richelieu.

bligeante contre laquelle le musicien a réclamé avec raison, par une lettre ainsi conçue : « Vous avez été mal informé en annonçant que, par suite d'une difficulté survenue dans la distribution des rôles, les auteurs du *Chevalier Noir* avaient retiré leur ouvrage; il n'en est rien, et cette difficulté une fois levée, rien ne pourra plus, je l'espère s'opposer à la reprise des répétitions. » Nous partageons cet espoir. La carrière musicale est déjà hérissée de tant d'entraves pour les jeunes talens, que nous ne pouvons voir sans une vive sympathie pour eux la lutte courageuse qu'ils soutiennent dans l'intérêt de leur renommée, et presque toujours aux dépens de leur repos comme de leur fortune.

*** Le premier concert prétendu historique de M. Fetis, avait attiré fort peu de monde au Théâtre-Italien. Nous rendrons compte dans notre prochain numéro de cette spéculation musicale manquée. Le second concert de M. Fétis est annoncé pour mardi prochain.

*** Les lettres de Bordeaux annoncent qu'une indisposition de Mme Damoreau a suspendu les représentations où l'on entendait avec tant d'enthousiasme cette délicieuse cantatrice.

*** *La Gazza ladra* a été représentée le 9 avril au *King's théâtre* de Londres; après l'opéra, Mlle Grisi a été redemandée à grands cris avec quelques-uns des nouveaux membres de la troupe (Rubini, Tamburini, Lablache, Ivanoff, Mlle Brambilla); et, à leur réapparition, ils ont été accueillis par les plus éclatans témoignages d'enthousiasme. Les journaux anglais font une large part d'éloges à Mlle Brambilla, qui a rempli avec un talent remarquable le rôle de Pipo, jusqu'alors abandonné à Londres à des artistes secondaires; c'est ce qui est arrivé aussi trop souvent chez nous, où ce rôle si important à l'effet général de l'ouvrage, n'a guère été exécuté par une voix de contralto, qu'à l'époque ou Mlle Casari était en France. Ils se plaignent cependant qu'on ait supprimé le beau duo : *Alben, per mia memoria*, entre Pipo et Ninette, et semblent en accuser un calcul intéressé de Mlle Grisi: voici ce qu'on lit à ce sujet dans *Le Globe*: « De toutes les chanteuses actuelles, Mlle Grisi devrait être la plus généreuse, et la petite jalousie qu'elle a montrée, en refusant de chanter ce duo avec Mlle Brambilla mérite une sévère réprimande. La majorité du public a partagé notre mécontentement à cet égard. »

*** Trois violons de Stradivarius, qu'avait accaparés M. Armand Séguin, au grand préjudice de nos virtuoses, viennent de rentrer dans la circulation et ont été vendus la semaine dernière Le premier est de 1711, le second de 1722. et le troisième de 1725, c'est-à-dire d'environ trois ans avant la mort de ce célèbre luthier, dont il est peut-être le dernier ouvrage. L'un de ces trois instrumens à servi au fameux Viotti.

*** Dimanche 3 mai, M. Berlioz donnera dans la salle des Menus-Plaisirs, rue Bergère, n. 2, un grand concert dramatique vocal et instrumental, dans lequel on entendra en entier l'épisode de la Vie d'un Artiste, qui n'a pas été exécuté complétement depuis trois ans. M. Geffroy, du Théâtre-Français, récitera le rôle de l'Artiste, dans le mélologue qui fait suite à la symphonie fantastique. M. Listz se fera entendre dans l'intermède, et le concert sera terminé par la tempête, symphonie avec chœurs de M. Berlioz. L'orchestre sera dirigé par M. Girard. On peut s'inscrire dés aujourd'hui pour les loges et stalles, dont le prix est le même qu'aux concerts du Conservatoire; chez M. Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97, et chez M. Rety, au Conservatoire.

*** On annonce pour le lundi de Pâques, dans la salle de l'hôtel Lafitte, un concert au bénéfice d'une orpheline. On entendra entre autres artistes, MM. Alkan, Boulanger, Dérivis, Allard, et Mme Millin.

*** Nous nous faisons un plaisir d'annoncer le concert du jeune Herrmann de Hambourg, élève de M. Liszt, qui aura lieu jeudi prochain 23 avril, 8 heures du soir, dans la salle Chantereine. Un duo à quatre mains de la composition de M. Pixis, exécuté par M. Liszt et le bénéficiaire, le grand pot pourri de Czerny à quatre grands pianos par MM. Liszt, Sowinsky, Alkan et Herrmann. Les variations de M. Tulou pour deux flûtes, exécutées par l'auteur et M. Remusat, et plusieurs autres morceaux du programme sont de nature à piquer vivement la curiosité des dillettanti. De plus les chanteurs syriens feront entendre plusieurs chants nationaux.

*** On parle du concert de M. Vieux-Temps, violoniste distingué. Il est curieux de voir surgir à chaque instant et partout des instrumentistes de premier ordre, tandis que le monde musical se dépeuple de belle voix, de gosiers à la fois mélodieux et savans. Par quelle bizarre loi de composition, ou par quel étrange caprice de la nature, s'opère-t-il une sorte d'appauvrissement dans l'instrument naturel qui nous a été donné pour la musique, tandis que les instrumens factices, et qui ne sont dus qu'aux combinaisons de l'art, arrivent à un point inespéré de perfectionnement.

*** Il est question de supprimer par des motifs d'économie la place de professeur de harpe, que la mort de Nadermann laisse vacante au Conservatoire. Cette mesure est vivement combattue par quelques artistes, qui en faisant bon marché de l'enseignement de la harpe simple à laquelle n'avait jamais voulu renoncer Nadermann, réclament en faveur de la harpe à double mouvement, que nous devons à Sébastien Erard, l'instrument dont on fait un fréquent usage au théâtre, et qui offre de nouvelles ressources aux compositeurs.

*** Les travaux du Gymnase-Musical avancent avec rapidité; on s'occupe en ce moment de la décoration de la salle. Cette partie importante de l'édifice est confiée aux plus habiles artistes de la capitale. Tout fait espérer que l'ouverture aura lieu le 1er mai. On voit bien que cet établissement si utile aux arts est une entreprise particulière, puisqu'il n'a rencontré ni délais ni entraves.

*** Mme J. Feuillet Dumus, harpiste belge, donnera vendredi 24 avril 1835, un grand Concert vocal et instrumental, dans les salons de M. F. Stoëpel, rue Monsigny no 6, dont voici le programme. Première partie. 1° *Aux Arts, à la Beauté*, chant à quatre voix et chœur, de J. Mainzer. 2° *Fantaisie*, composée par Mlle A. Bertrand, exécutée par Mme Feuillet-Dumus, 3° *Improperia* (reproches) di Palestrina, à deux chœurs; ce chant sacré s'exécute chaque année le matin du vendredi saint dans la chapelle du Pape. 4° *Air varié de* de Bériot, exécuté par son élève, le jeune violoniste belge Vieuxtemps, âgé de 12 ans. 5° *O crux, ave, spes unica*, d'Orlando Lasso, chant sacré à quatre voix et chœur. Orlando Lasso, belge, né à Mons au commencement du XVIe siècle, rival et contemporain de Palestrina. 6° *Air chanté par* Mlle Drouard, cantatrice belge. Deuxième partie. 7° *Grand Quintetto*, sur des motifs d'Anna Bolena, arrangé par Mme Feuillet-Dumus, pour harpe obligée, avec accompagnement de quatuor, et exécuté par MM. Batta, Vieuxtemps, etc., etc., et Me Feuillet-Dumus. 8° *La Vie des Alpes*, avec accompagnement de guitare, d'harmonica et violon, composé par F. Hulger. *La Vie des Chasseurs. L'Écho des montagnes.* (Ces morceaux redemandés partout, seront chantés par les chanteurs Styriens.) 9° *Air Varié*, exécuté par le jeune Batta, violoncelliste belge. 10° *L'Abandon* romance de J. Mainzer, chantée par Me Drouard, avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle obligé. 11° *Chansons favorites des étudians Allemands*: 1° Chant de guerre, 1814, chœur; Schlachtlied. 2° Chansons à boire, chœur; Trinklied. 3° Sérénade grotesque, chœur; Staendchen. 12° *Grande fantaisie et Variations*, sur des motifs du Pré aux Clercs, composées et exécutées par Me Feuillet-Dumus. Les morceaux d'ensemble seront exécutés par les chœurs Allemands de l'Opéra-Comique. Prix du billet: 8 francs. On les trouve chez: MM. Schlesinger, 97, rue Richelieu; Pacini, Boulevart des Italiens, no 11.

*** La méthode d'enseignement du piano et de l'harmonie à un certain nombre d'élèves à la fois, importé en France il y a 6 ans, par M. F. Stoëpel, obtient dans les provinces un succès mérité. Nous apprenons qu'il y a déjà des établissemens de ce genre à Genève, Toulouse et Nantes, et que l'on est sur le point d'en établir dans d'autres villes.

*** M. Rhein et Mme Ducrest, momentanément à Nantes, ont donné deux brillantes soirées musicales, dont une au bénéfice des pauvres. M. Rhein a obtenu un grand succès par un duo pour deux pianos, de sa composition, et exécuté par lui et une de ses élèves, et Mme Ducrest a remporté d'unanimes applaudissemens pour la romance « *le retour des Promis* » par Dessauer, et un air de *Sigismondi*.

Le prochain numéro de la *Gazette* contiendra : *La Juive* par Alexandre Dumas.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 17.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 26 AVRIL 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA JUIVE,

PAR

ALEXANDRE DUMAS.

Si vous vous êtes parfois approché de jeunes enfans qui jouaient, et que sans être aperçu par eux vous ayez écouté leur conversation, vous avez dû être étonné de l'imagination qui bouillonne dans ces jeunes têtes : pour elles les objets n'ont point de formes réelles, point de noms arrêtés, point de destination convenue : dans le chaos où leur souffle va faire éclore un monde, leur fantaisie est déesse et reine; elle crée à son caprice, elle commande à son gré : ils placent une chaise au milieu de la chambre, et voilà un château, avec ses murailles, son pont et ses fossés ; ils adossent une poupée à ses bâtons, et voilà une princesse prisonnière à sa fenêtre avec une robe à queue, et un voile brodé d'or; ils tracent une ligne à la craie, et voilà le chemin avec sa double avenue de tilleuls ou de peupliers; ils juchent un polichinelle sur un mouton, et voilà le prince Chéri, sur son beau cheval de bataille : au détour d'une forêt représentée par une chaufferette, le voyageur est arrêté par des voleurs souvent invisibles, mais dont leurs voix imite les coups de fusils, pif, paf, pan, pan, le prince les sabre, les met en fuite, les poursuit, puis il entre furtivement au château, délivre sa bien-aimée, la fait monter en croupe, l'emmène dans un hermitage où un prêtre va les marier; pendant le voyage la conversation se noue, écoutez leur dialogue, et vous serez étonné de cette vérité enfantine qui pourrait servir de modèle à plus d'un de nos dramaturges; ils se parlent d'amour, et se disent de ces mots que les enfans devinent, lorsque vous croyez qu'ils ont encore dix ans à les ignorer ;ils arrivent enfin au terme de leur voyage. On n'est pas difficile sur le choix du prêtre et de l'autel, la première chose venue les remplace : l'un parle pour l'officiant et l'autre pour les époux, tandis que le troisième apporte, aussitôt la cérémonie terminée, une douzaine de coqs en papier, destinés à représenter la postérité, qui ne peut manquer de naître et qui même est déjà née d'une si heureuse union.

Mettez à cela de la musique de Meyerbeer, de Rossini ou d'Halevy, chargez Duponchel de dessiner les costumes avec cette sévérité historique que vous lui connaissez, dites à Granger, le Benvenuto Cellini du théâtre, de forger des armures et de ciseler des bijoux, priez MM. Feuchère, Séchan, Diéterle et Despelchin, de peindre les décorations avec cette verve juvénile et cette couleur poétique qui n'appartiennent qu'à eux, et vous aurez un opéra valant tous les opéras du monde, qui fera courir le Paris aristocratique depuis la nouvelle Athènes jusqu'à la rue Saint-Dominique, et à la première représentation duquel les stalles se loueront 80 francs.

Voilà, il faut que j'en convienne, mon cher Maurice, les réflexions que m'ont fait naître la *Juive :* tout le temps

que j'ai assisté à la représentation, j'ai été fasciné, c'est le mot : oui voilà bien l'opéra, salle de féerie et de miracle, où tout l'intéret doit être dans la musique, les décorations, les costumes, et ou le pauvre poème n'est qu'une toile d'araignée sur laquelle on a secoué de la poudre d'or : cela ne pourrait-il pas être autrement? non, puisque cela est ainsi.

Rentré chez moi, j'ai fermé les yeux et j'ai regardé avec ma mémoire. Alors j'ai vu passer les soldats, les cardinaux, les chevaliers, l'empereur ; j'ai rebâti Constance avec sa cathédrale gothique, sa tour quadrangulaire, ses maisons capricieuses aux pignons découpés : j'ai prêté l'oreille, et j'ai entendu l'air à boire si vivant et si joyeux, la jolie sérénade chantée par Lafont, le chœur de l'église, la marche magnifique et la valse tout allemande du premier acte, les beaux duos et le trio de malédiction du deuxième, les airs de ballets si neufs et si gracieux du troisième, le grand morceau de Nourrit au quatrième, le chœur déchirant du cinquième acte ; puis, lorsque je me fus bien bercé de cette féerie des Mille-et-une-Nuits, je me rappelai que j'avais vu Constance la véritable, que j'étais entré dans le bâtiment même où s'était tenu le concile, que je m'étais assis sur le trône où avait siégé l'empereur Sigismond, et l'envie me prit de comparer la réalité avec la fable : j'ouvris mon album de voyage et en reprenant d'un peu plus haut, j'y lus les choses que vous allez lire :

Ne m'en veuillez pas, mon cher Maurice, si je renverses vos belles cathédrales, rivales de celles de Cologne et de Strasbourg ; ne criez pas au scandale si j'arrache le manteau de pourpre des épaules de votre empereur, pour le laisser en gage aux bourgeois de la ville, et ne me croyez pas impie, parce que je vous dirai que, la foudre lancée par l'aigle romain, à la voix du souverain pontife, alluma traîtreusement le bûcher d'un pauvre Docteur de Bohême, qui avait eu la stupidité de croire bon et valable un sauf-conduit signé par *Sigismond, empereur, toujours auguste roi de Hongrie, de Dalmatie et de Croatie.*

29 septembre 1832.

Quelque pressé que je fusse de voir la ville et le lac de Constance, force ne m'en fut pas moins de m'arrêter à Vadutz : il pleuvait à verse, et mon cheval et mon conducteur refusèrent absolument de faire un pas de plus sous le prétexte, la bête, qu'elle entrait dans la boue jusqu'au ventre, l'homme, qu'il était mouillé jusqu'aux os.

Ce qui m'avait fait insister avec instance, quoiqu'infructueusement comme on le voit, pour continuer ma route, c'était l'aspect misérable de l'auberge dont le bouchon avait arrêté net mon équipage : ce n'était plus un de ces jolis chalets suisses qui n'ont contre eux que d'avoir été parodiés si souvent et si malheureusement dans nos jardins anglais. Depuis saint Lucien de Steuk, nous avions quitté la république Helvetique, et nous étions entrés dans la petite principauté de Lichtenstein, qui toute libre qu'elle se vante d'être, me parut cependant relever de l'empire par la malpropreté de ses habitans : à peine avais-je mis le pied dans l'allée étroite qui conduisait à la cuisine, laquelle était en même temps la salle commune aux voyageurs, que je fus aigrement pris à la gorge par une odeur de choucroûte, qui venait m'annoncer d'avance, comme ces cartes mises à la porte de certains restaurans, le menu de mon dîner. Or je dirai de la choucroute ce que certain abbé disait des limandes : s'il n'y avait sur la terre que la choucroûte et moi, le monde finirait bientôt.

Je commençai donc à passer en revue tout mon répertoire tudesque, et à l'appliquer à la carte d'une auberge de village ; la précaution n'était point inutile, car à peine fus-je assis à une table dont deux voituriers, premiers occupans, voulurent bien me céder un bout, qu'on m'apporta une pleine assiette creuse du met en question ; heureusement j'étais préparé à *cette infame plaisanterie*, et de même que madame Geoffrin repoussa Gibbon, je repoussai le plat qui fumait comme un vésuve, avec un *nicht gut* si franchement prononcé qu'on dut me prendre pour un Saxon de pure race : or les Saxons, pour la pureté du langage, sont à l'Allemagne ce que les Tourangeaux sont à la France.

Un Allemand croit toujours avoir mal entendu lorsqu'on lui dit qu'on n'aime pas la choucroûte ; et lorsque c'est dans sa propre langue que l'on méprise ce mets national, on comprendra que son étonnement pour me servir d'une expression familière à sa langue, *se dresse en montagne.*

Il y eut donc un instant de silence de stupéfaction, pareil à celui qui aurait suivi un abominable blasphème, et pendant lequel l'hôtesse me parut occupée laborieusement à remettre sur pied ses idées bouleversées : le résultat de ses réflexions fut une phrase prononcée d'une voix si altérée, que les paroles en restèrent parfaitement inintelligibles pour moi, mais à laquelle la physionomie qui accompagnait ces paroles prêtait évidemment ce sens : mais mon Dieu ! seigneur, si vous n'aimez pas la choucroûte, qu'est-ce que vous aimez donc ?

— *Alles, dies ausgenommen*, répondis-je, ce qui veut dire pour ceux qui ne sont pas de ma force en philologie : — Tout, excepté cela.

Il paraît que le dégoût avait produit sur moi le même

effet que l'indignation sur Juvenal; seulement au lieu de m'inspirer le vers, il m'avait donné l'accent; je m'en aperçus à la manière soumise avec laquelle l'hôtesse enleva la malheureuse choucroûte; je restai donc dans l'attente du second service, m'amusant pour tuer le temps à faire des boulettes à l'aide demon pain, et à déguster avec des grimaces de singe, une espèce de piquette qui, parce qu'elle avait un abominable goût de pierre à fusil et qu'elle demeurait dans une bouteille à long goulot, avait la fatuité de se présenter comme vin du Rhin.

Quelqu'amusant que fut ce double exercice, je commençai à m'apercevoir au bout d'une demi-heure que l'hôtesse m'avait oublié. Je l'appelai.

— Eh bien? lui dis-je.

— Eh bien! fit-elle.

— Ce souper?

— Ah oui! et elle me rapporta la choucroûte.

Je pensai que si je n'en faisais pas justice, elle me poursuivrait jusqu'au jour du jugement dernier; j'appelai donc un chien de la race de ceux du St-Bernard, qui, assis sur son derrière et les yeux fermés, se rôtissait obstinément le museau et les pattes devant un foyer à faire cuire un bœuf; à la première idée qu'il eut de mes bonnes intentons pour lui, il quitta la cheminée, vint à moi, et en trois coups de langue lappa le comestible qui faisait contestation.

—Bien, la bête, fis-je en le caressant lorsqu'il eût fini, et je rendis l'assiette vide à l'hôtesse.

— Et vous, me dit-elle.

— Moi je mangerai autre chose.

— Mais je n'ai pas autre chose, répondit-elle.

— Comment m'écriai-je du fond de l'estomac! vous n'avez pas des œufs?

— Non.

— Des côtelettes?

— Non.

— Des pommes de terre?

— Non.

— Des... une idée lumineuse me traversa l'esprit : je me rappellai qu'on m'avait recommandé de ne point passer dans la principauté de Lichtenstein, sans manger de ses champignons, qui sont renommés à 20 lieues à la ronde. Seulement, lorsque je voulus mettre à profit ce bienheureux souvenir, il n'y eut qu'une difficulté, c'est que je ne me rappellai plus le nom allemand, que j'avais si grand besoin de prononcer, si je ne voulais pas aller coucher à jeun. Je restai donc la bouche ouverte par le pronom indéfini.

— Des... des... comment diable appellez vous donc en allemand des...

— Des .. répéta machinalement l'hôtesse.

— Et pardieu oui, des... En ce moment mes yeux tombèrent sur mon album. Attendez, dis-je, attendez. Je pris alors mon crayon et sur une belle feuille blanche, je dessinai avec tout le soin dont j'étais capable, le précieux végétal, qui formait pour le moment le but de mes désirs; aussi je puis dire que mon dessin approchait de la ressemblance autant qu'il est permis à l'œuvre de l'homme de reproduire l'œuvre de Dieu. Pendant ce temps l'hôtesse me suivait des yeux avec une curiosité intelligente qui me paraissait du meilleur augure.

— Ah! Ia, ja dit-elle, au moment ou je donnais le dernier coup de crayon au dessin.

Elle avait compris, l'honnête femme!!..

Si bien compris, que cinq minutes après elle rentra avec un parapluie tout ouvert.

— Voila dit-elle.

Je jetai les yeux sur mon malheureux dessin; la ressemblance était parfaite.

— Allons, dis-je! Vaincu comme Turnus, *adverso Marte;* rendez moi la choucroûte.

— La choucroûte?

— Oui.

— Il n'y en a plus, de choucroute; Dragon a mangé le reste.

Je trempai mon pain dans mon vin, et j'allai me coucher.

Avant de m'endormir, je jetai les yeux sur ma carte géographique : elle me donna une singulière idée : je recommandai à mon guide de me réveiller à trois heures du matin, afin d'avoir le temps de la mettre à exécution. Nous partîmes donc avant le jour, et le soleil ne nous rattrapa qu'en Autriche.

Je m'arrêtai un instant sur le pont de Felkirch, pour plonger ma vue dans le Tyrol, dont les montagnes bleuâtres s'ouvrent pour laisser passer l'Ill, rivière torrentueuse qui prend sa source dans la vallée de Paznaun et va se jeter dans le Rhin entre Oberrried et Renti; puis je continuai ma course, conservant le Rhin à ma gauche, et voyant naître et s'enrichir sur sa rive occidentale, ces magnifiques côteaux couverts de vignes, dont le vin pétille dans des bouteilles de forme bizarre, et se verse dans des verres bleus qu'on appelle *Römers*, parcequ'ils ont conservé la forme de la coupe dans laquelle buvait l'empereur Romain le jour de son élection. Depuis Defis, le sol allait s'aplanissant; les montagnes s'ouvraient à droite et à gauche comme pour un port; on n'apercevait point encore le lac de Constance, mais on le devinait en voyant se dérouler cette vaste vallée qui mourait sur un horizon de plaines. A Lauterac seulement,

nous commençâmes à apercevoir cette magnifique nappe d'eau, qui semble une partie du ciel encadrée dans la terre pour servir de miroir à Dieu. Enfin nous touchâmes ses rives à Brégenz, ou je déjeunai.

Malgré le souper de perroquet que j'avais fait la veille, j'expédiai mon repas aussi militairement qu'il ne fut possible. Puis aussitôt laissant mon homme et sa voiture avec ordre de me rejoindre à Constance, je dis adieu à l'Autriche, et me jetai dans un bateau qui me conduisit à la petite île de Lindeau en Bavière. J'y touchai par conscience, je grimpai sur le premier monticule venu, du sommet duquel je découvris, comme Robinson, l'île tout entière ; puis, meremettant aussitôt en route, j'allai à force de rames aborder au bout d'une heure à cette langue de terre vurtemburgeoise qui vient, s'ammincissant entre le Schussen et l'Argen, lécher l'eau du lac; enfin prenant une voiture à Buchhorn, je ne m'arrêtai que pour souper à Mosburg, dans le grand duché de Bade.

J'étais parti le matin d'une principauté libre, j'avais longé une république, écorné un empire, déjeuné dans un royaume, fait alte dans un autre, et enfin j'étais venu me coucher dans un grand duché; tout cela en 18 heures.

Le lendemain j'arrivai à Constance.

Depuis longtemps ce nom résonnait mélodieusement à mon oreille. Depuis longtemps, lorsque je pensais à cette ville, je fermais les yeux et je la voyais à ma fantaisie : il y a de ces choses et de ces lieux dont on se fait d'avance, sur leur nom plus ou moins sonore, une idée arrêtée. Alors vous voyez, si c'est une femme, passer dans vos rêves une Peri svelte, gracieuse, aérienne, aux cheveux flottans, aux vêtemens diaphanes; vous lui parlez, et sa voix est consolante. Si c'est une ville, vous voyez à l'horizon s'entasser des maisons aux pignons dentelés, s'élever des palais aux frêles colonnades, s'élancer des cathédrales aux hardis clochers. Vous marchez vers l'œuvre fantastique, vous atteignez des murailles, vous entrez dans ses rues, vous visitez ses monumens, vous vous asseyez sur ses tombes, vous sentez circuler cette population qui est le sang de ses veines, vous entendez ce grand murmure qui est le battement de son cœur; à force de les voir ainsi dans vos songes, vierge et cité finissent par devenir pour votre esprit des réalités. Un beau jour vous quittez votre ville natale, les hommes qui vous serrent la main, la femme qui vous presse sur son cœur, pour aller voir Constance ou la Guaccioli. Tout le long de la route votre front est radieux, votre cœur est en fête, votre ame chante; puis enfin vous arrivez devant votre déesse, vous entrez dans votre ville, une voix vous dit : la voilà; et vous, tout étonné, vous répondez : mais où donc est elle? C'est que chaque homme a sa double vue ; ses yeux du corps, et ses yeux de l'ame ; c'est que l'imagination cette fille de Dieu voit toujours au-delà de la réalité cette fille de la terre.

Enfin force me fut de croire que j'étais à Constance : c'était bien du reste le beau lac calme et transparent où la ville se mire. C'était bien, à sa droite, ses plantureuses montagnes parsemées de châteaux. C'était bien, à sa gauche, ses riches plaines brodées de villages. L'œu-de la nature s'offrait à ma vue, aussi large et aussi belle que je l'avais vue dans mes songes d'or ; il n'y avait que l'œuvre des hommes qu'un méchant enchanteur avait touchée de sa baguette et qui s'était écroulée.

Alors, en voyant cette ville moderne si pauvre, si solitaire et si triste, je voulus du moins fouiller sa tombe et retrouver quelques-uns des ossemens de la vieille ville; je demandai qu'on me fît visiter cette basilique ou le pape Martin V a été élu; qu'on me montrât ce palais où l'empereur Ségismond avait tenu sa cour Romaine. On me conduisit à une petite église sous l'invocation de saint Conrad, on me fit voir un grand bâtiment appellé la douane : c'était là la basilique, c'était là le palais.

Il y avait dans l'église un beau calvaire peint par Holbein, deux petites statues d'argent représentant Saint-Conrad et Saint-Pilade, chacun de ces saints ayant une armoire pratiquée au milieu de la poitrine, et dans laquelle lesacristain enferme leurs propres reliques ; enfin, dans une petite châsse d'argent, on me fit voir les ossemens de Sainte-Candide et de Sainte-Floride, toutes deux martyres.

Il y avait dans la douane sous un dais qui n'a point été renouvelé depuis 1415, deux fauteuils, que relègueraít dans son garde-meuble un rentier du Marais : et cependant, s'il faut en croire maître Jos Kastell le cicérone de céans, c'est sur ces deux siéges décorés du nom de trône que s'assirent

Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.

En face et sur une estrade, des espèces de figures de cire remuant les yeux, les bras et les jambes, sont censées représenter Jean Hus, Jérôme de Prague son ami, et le dominicain Jean-Célestin Carcéri, leur accusateur.

Du reste et comme on le sait, l'œuvre la plus importante de ce concile qui dura quatre ans, et qui réunit à Constance une si grande quantité de princes et de cardinaux, de chevaliers et de prêtres, que, dit naïvement une chronique manuscrite, on fut obligé de porter le nombre des courtisannes à 2788, fut le jugement et le supplice de Jean Hus, recteur de l'université et prédicateur de la cour de Prague. Le grand nombre de disciples qui s'étaient ralliés à cette nouvelle doctrine inquiéta le

chef de la religion chrétienne : un aussi hardi docteur, faisait pressentir la séparation qui allait briser l'unité de l'église... Jean Hus annonçait Luther.

Il reçut donc l'invitation de se rendre à Constance pour se justifier de son hérésie devant le concile; il ne refusa point d'obéir, mais il demanda un sauf conduit : et cette lettre de l'empereur Sigismond, conservée dans les pièces de la procédure, lui fut octroyée comme gage de sûreté : c'était du reste ce même empereur Sigismond qui avait fui à Nicopolis ; entraînant avec lui ses 60,000 Hongrois, et laissant Jean de Nevers et ses 800 chevaliers Français attaquer Bajazet et ses 190,000 hommes.

« Nous, Sigismond, par la grace de Dieu, empereur Romain, toujours auguste roi deHongrie, de Dalmatie de Croatie. Savoir faisons à tous princes ecclésiastiques, séculiers, ducs, marcgraves, comtes, barons, nobles, chevaliers, chefs, gouverneurs, magistrats, préfets, baillis, douaniers, receveurs et tous fonctionnaires des villes, bourgs, villages et frontières, à toutes communautés et leurs préposés, ainsi qu'à tous nos fidèles sujets qui verront le présent :

Vénérables, sérénissimes, nobles et chers fidèles.

L'honorable maître Jean Hus de Bohème, bachelier de la sainte écriture et maître-ès-arts, porteur du présent, partant ces jours prochains pour le concile général qui aura lieu dans la ville de Constance, nous l'avons reçu et admis en notre protection et celle du saint empire; nous le recommandons à vous tous ensemble, et à chacun à part avec plaisir, et vous enjoignons d'accueillir volontiers et traiter favorablement ledit maître Hus, s'il se présente auprès de vous, et de lui donner aide et protection de bonne volonté, en tout ce qui peut lui être utile pour favoriser son voyage tant par terre que par eau.

En outre, c'est notre volonté que vous laissiez passer demeurer et repasser librement et sans obstacle, lui, ses domestiques, chevaux, chars, bagages et tous autres effets quelconques à lui appartenans, en tous passages, portes, ponts, territoires, seigneuries, bailiages, juridictions, villes, bourgs, châteaux, villages et tous vos autres lieux, sans faire payer d'impôts, droits de chaussée, péages, tributs, ou quelque autre charge que ce soit. Enfin de donner escorte de sûreté à lui et aux siens s'il en est besoin.

Le tout en l'honneur de notre majesté impériale.

Donné à Spire, le 9 octobre 1414, l'an 34 de notre règne Hongrois et l'an 5 de notre règne Romain.

Jean Hus, muni de ce sauf conduit, arriva à Constance le 3 novembre, comparut devant le concile, le 28 du même mois ; fut mis en prison au couvent des Dominicains le samedi 26 juillet 1415, et n'en sortit que pour marcher à la mort : le bûcher s'élevait à un quart de lieue de Constance, dans un endroit nommé le Brull. Jean Hus y monta tranquillement et se mit à genoux dessus ; sommé une dernière fois d'abjurer sa doctrine, il répondit qu'il aimait mieux mourir que d'être perfide envers son Dieu, comme l'empereur Sigismond l'était envers lui ; puis voyant que le bourreau s'approchait pour mettre le feu, il s'écria trois fois : Jésus-Christ, fils du Dieu vivant, qui avez souffert pour nous, ayez pitié de moi ; enfin lorsqu'il fut entièrement caché par les flammes, on entendit ces dernières paroles du martyr : je remets mon ame entre les mains de mon Dieu et de mon sauveur.

Cette exécution fut suivie de celle de Jérôme de Prague, son disciple et son défenseur : conduit au bûcher le 30 mai 1417, il marcha au supplice comme il serait allé à une fête. Le bourreau, selon la coutume, voulut allumer le bûcher par derrière ; mais Jérôme lui dit : viens ça maître et allume le feu en face de moi ; car si j'avais craint le feu, je ne serais pas ici.

Deux mois après leur mort, Jean XXIII trépassa à son tour, et d'accusateur qu'il avait été devant les hommes, devint accusé devant Dieu.

Maintenant voulez-vous savoir, mon cher Maurice, ce qu'il advint lorsque le concile fut terminé, et que cette cour romaine, cette suite pontificale, ces comtes de l'empire, ces barons et les chevaliers que vous avez vu l'autre jour à l'Opéra couverts d'or et de diamans, voulurent quitter Constance ; pas autre chose que ce qui arrive parfois à un pauvre étudiant chez un restaurateur de la rue de la Harpe. Le pape ni l'empereur, Martin ni Sigismond, ne purent payer la carte que leur apportèrent respectueusement les bourgeois de la ville. Ce que voyant les susdits bourgeois, ils s'emparèrent, respectueusement toujours, de la vaisselle d'argent de l'empereur, des vases sacrés du pape, des armures des comtes, des hardes des barons, des harnais des chevaliers.

Vous devinez que la désolation fut grande parmi la noble assemblée : Sigismond se chargea de tout arranger.

A cet effet, il rassembla les magistrats et les bourgeois de la ville de Constance, dans le bâtiment de la douane où s'était tenu le concile, monta à la tribune, et dit qu'il répondait des dettes de tout le monde ; les bourgeois de la ville répliquèrent que c'était très-bien, qu'il ne restait plus qu'à trouver quelqu'un qui répondît du répondant.

L'empereur fit alors apporter des ballots de draps de soie, de damas et de velours, des housses, des rideaux et des coussins brodés d'or ; les fit estimer par des experts, les déposa à la douane, s'engageant à les dégager dans l'année ; et pour plus grande sûreté de la dette et comme preuve qu'il la reconnaissait, il fit apposer ses armes sur les caisses qui les renfermaient. Les bourgeois laissèrent sortir leurs royaux débiteurs.

Un an s'écoula sans qu'on entendit parler de l'empereur Sigismond. Au bout de cette année on voulut vendre les objets restés en gage, mais alors défense fut faite, de par sa majesté, de procéder à cette vente, attendu que les armes apposées sur les ballots, en faisaient la propriété de l'empire et non celle de l'empereur. Il y a aujourd'hui 417 ans que cette signification fut faite.

Les bourgeois de Constance espèrent que M. Véron, à la 50e représentation de *La Juive*, dégagera les effets de l'empereur Sigismond. A. Dumas.

(Au prochain numéro, le *Château d'Arambert*, faisant suite à la *Juive*.)

FRANÇOIS SCHUBERT

ET SES OEUVRES POSTHUMES

La notice suivante se trouve insérée dans la *Nouvelle Gazette Musicale de Leipzig*, un des journaux les plus estimables de l'Allemagne ; nous croyons rendre service à nos lecteurs, en la leur communiquant.

Franconi Schubert, ce compositeur admirable, trop tôt enlevé à l'art dans toute la force de son talent, a laissé entre les mains de son frère plusieurs manuscrits remarquables que celui-ci désire céder aux directions de théâtres qui voudraient faire représenter les opéras. Voici le titre de ces ouvrages :

1° Opéras. *Le Chateau de plaisance du Diable*, 2 actes (terminé en 1814). *Fernando*, 1 acte (1815). *Les Amis de Salamanca*, 2 actes (1815). *Un Emploi pendant 4 ans*, 1 acte (1815). *La Caution*, en 3 actes (1816). *Les Frères Jumeaux*, 1 acte. *Une Harpe*, opéra férie en 3 actes (1820). *La Guerre domestique*, 1 acte (1833). *Fiérabras*, 3 actes.

2° Simphonies. En re (1813). En *re* (1815). En *si* bémol (1815). En *ut* mineur (1816). En *si* bémol (1816). En *ut* majeur (1818). En *ut* mineur (1818).

3° Messes. En *fa* pour 4 voix et orchestre (1814). En *sol* 4 voix et petit orchestre. En *si* bémol à 4 voix et orchestre moyen. En *la* bémol et *mi* bémol, tous deux à 4 voix et grand orchestre, 1822 et 1828.

Les personnes qui voudraient traiter pour ces ouvrages, sont priées de s'adresser à M. Ferdinand Schubert, professeur de l'École Normale à Vienne.

INSTITUT MUSICAL D'ORLÉANS.

L'institut musical d'Orléans, fondé au mois de novembre dernier, par les souscriptions de 140 sociétaires, a ouvert le 15 décembre deux classes de collége suivies par 80 élèves, savoir : 40 reçus gratuitement dans l'établissement, 40 sociétaires ou enfans de sociétaires. Ces derniers ayant le privilége de suivre les cours moyennant une légère rétribution annuelle, M. Maresse pianiste, élève distingué de M. Zimmermann, a été chargé de ses classes ; et la commission a adopté la méthode de Choron, dont l'expérience a démontré les nombreux avantages.

Peu de jours après, une classe de vocalisation et de chant suivie par les sociétaires ou enfans de sociétaires, a complété le cours de musique vocale. Cette classe a été confiée à Mme Pontallié, qui enseigne depuis plusieurs années à Orléans le piano et le chant, et dont la méthode et le goût sont également sûrs et éclairés.

Le premier février une classe de piano professée par M. Maresse, s'est ouverte à l'institut musical. Elle comprend en ce moment huit enfans de sociétaires et deux élèves gratuits, et le temps des cours est distribué de manière que chaque élève reçoit un quart d'heure de leçon particulière.

La commission se propose en outre d'ouvrir incessamment une classe de violon et une autre de violoncelle, qui réuniront un grand nombre d'élèves tant gratuits que sociétaires.

Indépendamment des soins donnés à l'organisation de l'enseignement, la commission s'est occupée des concerts promis par l'institut à ses sociétaires. Les artistes et les amateurs ont rivalisé de zèle et d'efforts, et ont réussi à leur donner un éclat qui a dépassé toutes les espérances. Le chant s'est fait remarquer par une perfection qu'on croirait n'appartenir qu'aux talens de la capitale. Des morceaux d'ensemble exécutés avec énergie et précision ont pour la plupart produit le plus grand effet. Enfin les concerts ont eu cet heureux résultat, que l'art de la musique peu goûté jusqu'à présent des Orléanais prend une véritable faveur; et que nos amateurs, froids en général, se sont parfois échauffés jusqu'à l'enthousiasme.

Mais aucun établissement nouveau, quelque utile qu'il soit, ne s'élève sans éveiller des susceptibilités, sans froisser quelques intérêts ; de là une opposition plus ou moins vive, des obstacles à vaincre, des découragemens à combattre et à arrêter. Tel a été le sort de l'institut à propos de l'enseignement organisé par la commission. Aussi attendait-elle avec impatience le moment de répondre victorieusement à ses détracteurs : le 15 de ce mois l'isntitut a donné son cinquième concert ; à cette époque le cours de solfége existait depuis quatre mois, jour pour jour ; c'est-à-dire que chaque classe ne tenant que trois fois par semaine, les élèves avaient reçu deux mois de leçons seulement. Cependant la commission n'a pas craint de les faire entendre à ce concert. Ils ont chanté à trois parties un chœur d'enfans de Choron et un air de Couperin, arrangé en chœur par le même. Le succès a été complet; l'assemblée a manifesté la plus grande satisfaction, et plus d'un auditeur mal disposé a applaudi malgré lui à ce tour de force dû à la méthode du célèbre Choron, et à l'habile emploi qu'en a fait M. Maresse.

Voilà, en quelques mots, l'histoire de l'institut musical d'Orléans, pendant les quatre premiers mois de son existence. Ce beau commencement est d'un heureux présage pour l'avenir.

La commission s'occupe en ce moment de réunir toutes les branches de l'institut, dans un local spécial approprié à sa destination. Dejà un grand nombre d'actionnaires ont offert des fonds pour cet objet, et il est probable que d'ici peu l'institut d'Orléans, aidé et encouragé par l'administration municipale, obtiendra ce gage de durée et de prospérité.

—

PROSPECTUS.

Dictionnaire de la Musique grecque (accompagné de sept planches gravées), offrant une collection d'articles raisonnés sur l'harmonie, le rythme, la métrique, les règles du canon, la mélopoïe, la rythmopoïe, le théâtre, les jeux héroïques, les instrumens, la notation des Grecs, etc., etc., puisé aux meilleures sources, et rédigé par *Frédéric de Drieberg* (1). Berlin, chez A. M. Schlesinger.

Parmi les sujets de l'antiquité, il n'en est aucun qui ait plus occupé les savans modernes que la musique des Grecs. Voici à peu près le résumé de leurs recherches. Toute la musique grecque était resserrée dans un cercle de deux octaves qu'il n'était pas permis de franchir; l'harmonie était inconnue aux Grecs, qui, soit dans leurs chants, soit dans leur musique instrumentale, ne faisaient entendre que des uni-sons et des octaves; les tierces et les sixtes leur semblaient des intervalles mal sonnans, et, dès-lors, leurs règles de composition proscrivaient formellement les progressions de tierces et de sixtes à deux voix; leurs chants enharmoniques étaient écrits d'après une gamme qui n'admettait d'autre intervalle que des quarts de ton et de grandes tierces; tous leurs instrumens étaient singulièrement imparfaits, les instrumens à cordes n'avaient que peu de cordes, et les instrumens à vent qu'un petit nombre de trous; la lyre était leur instrument principal, et, cependant, elle n'avait que quinze cordes; ils ne connaissaient ni manche ni archet, et faisaient résonner les cordes avec une baguette qui s'appelait *plectron*, ou tout simplement avec les doigts; les sons et les cordes de leurs instrumens se suivaient dans l'ordre diatonique, et ils n'en connaissaient pas à demi-tons. La transition d'un mode à un autre ne pouvait avoir lieu qu'au moyen d'un second instrument, ou bien l'on était obligé de changer l'accord du premier. L'accompagnement marchait toujours avec le chant note par note. On exécutait, sans observer aucune mesure, toute espèce de musique. Il était sévèrement défendu d'employer d'autre mesure de temps que des demis et des quarts de notes. Dans le principe, les virtuoses grecs ne pouvaient faire usage que de sept tons; plus tard, on leur permit d'en employer huit, et, en dernier lieu, quinze; mais, pour la durée de ces tons, la règle des demi et des quarts de notes demeura toujours exclusivement en vigueur. La notation de ces quinze tons dans tous les modes exigeait l'emploi de 1620 lettres différentes. Les notes des Grecs n'indiquaient que l'élévation ou la profondeur des tons; quant à la durée de ceux-ci, elle était déterminée par les syllabes des vers, en sorte qu'afin de préciser la durée des tons dans les morceaux de musique instrumentale, il était nécessaire de placer des paroles au-dessous des notes, etc., etc.

(1) Ouvrage écrit en allemand.

Tels sont les résultats des investigations de nos savans. Le jugement du public sur leurs travaux s'est divisé en trois opinions différentes. Les uns révoquent en doute l'exactitude de de leurs recherches, parce qu'ils ne comprennent pas comment les Grecs, si renommés pour leur esprit et leur sagacité, ont pu donner pour base à leur système musical un semblable tissu de préceptes bizarres et niais. D'autres, au contraire, donnent une pleine croyance à ce système, bien moins parce qu'ils sont eux-mêmes incapables de l'examiner et d'en suivre la trace, que parce qu'on leur a dit et répété dès leur plus tendre enfance que telle était en effet la charte musicale des Grecs, et que, dès-lors, ils en ont, pour ainsi dire, sucé la conviction avec le lait de leurs nourrices. Mais, entre ces juges, les plus singuliers sont les savans eux-mêmes, qui, faute d'apercevoir les conséquences des résultats qu'ils ont posés, vivent et meurent dans la ferme persuasion que la musique des Grecs, organisée d'après ces principes, a atteint le plus haut point de perfection.

Je crois avoir été plus heureux que mes devanciers, et avoir découvert le véritable genre, la véritable nature de la musique grecque. Si je ne me fais point illusion à cet égard, mon ouvrage pourra devenir très-utile à la musique moderne; mais, comme il lui serait préjudiciable au même degré si j'étais dans l'erreur, je crois devoir indiquer ici la méthode que j'ai suivie dans mes recherches, afin de mettre chaque connaisseur à même de faire subir à mon travail les épreuves auxquelles il jugera convenable de le soumettre.

Pour point de départ, je me suis proposé ce principe, que je n'ai jamais perdu de vue, que les grecs furent un peuple d'une civilisation fort avancée, et que leurs organes auditifs étaient absolument les mêmes que les nôtres. Dès-lors, quand j'ai rencontré dans leurs écrits une assertion qui me paraissait déraisonnable, comme, par exemple, que les tierces étaient désagréables à l'oreille, je ne me suis pas pressé de mettre à leur charge une croyance si ridicule, et j'ai continué mes recherches jusqu'à ce que cette assertion me parût suffisamment expliquée. En éclaircissant ainsi une question, je ne me suis jamais contenté d'un seul témoignage; mais j'ai toujours recherché dans les ouvrages anciens tout ce qui pouvait avoir trait au même sujet, et ce n'est qu'après avoir comparé toutes mes données que je me suis cru autorisé à tenir pour vrai le principe ou l'assertion qui m'avait d'abord choqué. Je me suis également servi de rapprochemens avec la musique moderne pour vérifier l'exactitude des principes que j'avais trouvés établis dans les ouvrages anciens. Lorsque cette comparaison me signalait une disparate entre le passé et le présent, la continuation de mes recherches décidait si cette disparate provenait de ce que j'avais mal compris les Grecs, ou de ce qu'il y avait quelque chose de défectueux dans la théorie moderne. Ces cas particuliers ont donné lieu aux articles : *Intervalles exagérés, théorèmes des modernes*, etc. Indépendamment des ouvrages grecs et latins, j'ai consulté un autre livre, qui est toujours ouvert devant nous, et d'où les Grecs ont tiré toutes leurs connaissances; je veux parler du grand livre de la *nature*.

Cependant, de tous les moyens que j'ai employés dans mon travail pour arriver à la vérité, le plus utile pour moi a été la recherche de points de doctrine fixes et incontestables. Ces points principaux forment le sujet des articles : *Science, symphonie, espace des intervalles, mesure harmonique fondamentale, manière d'accorder les instrumens grecs*, etc. En

effet, si l'on reconnaît pour vrais les principes posés dans ces articles, on doit aussi admettre les conséquences qui en découlent. Enfin, une preuve très-grande de l'exactitude de mon travail, c'est l'impossibilité où l'on se trouverait peut-être d'établir une théorie plus parfaite de la musique grecque que celle qur je livre au jugement du public.

Frédéric de Dricberg.

Le *Dictionnaire de la Musique grecque* sera publié au mois de juin. Il formera un volume in-4° et sept tables gravées avec beaucoup de soin. Prix de souscription : quatorze francs sur papier ordinaire, et vingt-six francs sur papier vélin. Les noms de MM. les souscripteurs seront imprimés en tête de l'ouvrage. On souscrit à Paris, chez Maurice Schlesinger, rue de Richelieu, 97.

NOUVELLES.

*** Aujourd'hui *Robert-le-Diable* à l'Opéra : presque toute la salle est louée.

*** L'Académie royale de Musique promet, avant *l'Ile des Pirates*, un opéra en un acte, dont la musique serait de M. Auber, et dont le titre reste encore un secret. Nous avons plusieurs raisons pour ne pas croire à cette nouvelle.

*** Tandis que le *Cheval de Bronze* fait toujours d'abondantes recettes, on répète avec activité à l'Opéra-Comique, le *Portefaix* attribué à MM. Scribe et Gomis.

*** Il est question à l'Opéra-Comique de mettre bientôt à l'étude, un fort joli ouvrage en deux actes, attribué à M. de St-Hilaire, et reçu sous l'ancienne administration. On dit que la musique, confiée à un jeune compositeur de Boulogne-sur-mer, a vivement frappé les acteurs par sa fraîcheur et son bon goût, dans l'audition préliminaire qui a eu lieu, suivant l'usage. Le titre du poëme est encore un mystère qu'il ne nous est pas permis de révéler. Mais il est de nature à piquer vivement la curiosité du public.

*** M. Georges Onslow s'est mis avec M. F. Halevy au rang des candidats pour la place de notre immortel Boïeldieu à l'Académie.

*** M. Bonne, directeur des théâtres royaux de Covent-Garden et Drury-Lane de Londres, vient d'arriver à Paris pour engager Mme Malibran de chanter en anglais, le rôle de *la Juive*, la célèbre cantatrice étant partie, il va la suivre à Bruxelles. C'est une nouvelle preuve de l'habileté de M. Bonne, car avec Mme Malibran, le bel ouvrage de M. Halevy est sûr d'obtenir à Londres le même succès qu'à Paris.

*** Dimanche 3 mai 1835, aura lieu, rue Bergère, n° 2, à deux heures, le grand concert dramatique donné par M. Hector Berlioz : Voici le programme de cette intéressante matinée : Episode de la vie d'un Artiste, symphonie fantastique suivie d'un mélologue, de M. H. Berlioz, première partie la symphonie ; 1° Rêveries.— Passions. 2° Un bal. 3° Scène aux Champs. 4° Marche du Sulpice. 5° Songe d'une nuit du Sabbat, intermède. —Solo de piano par M. Listz. Deuxième partie, le Retour à la Vie (mélologue), de M. H. Berlioz ; 1° Monologue de l'Artiste, Le Pêcheur, ballade chantée par M. Boulanger. 2° Monologue, Chœur d'ombres. 3° Monologue. Chanson des Brigands, avec chœur. 4° Monologue, Chant de Bonheur, chanté par M. Boulanger. 5° Monologue, Les derniers Soupirs de la Harpe (orchestre seul). 6° Monologue, Fantaisie pour chœurs et orchestre, sur la Tempête de *Shakespeare*. M. Geffroy, du théâtre Français, récitera le rôle de l'Artiste dans le mélologue, l'orchestre sera dirigé par M. Girard. On trouve des billets : chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, n. 97; M. Pacini, boulevart des Italiens ; M. Réty, au Conservatoire. Prix des places : Premières, 10 fr.; Secondes, 8 fr.; Stalles de Balcon, 10 fr.; Loges de Rez-de-Chaussée, 5 fr.; Parterre, 3 fr.; Amphithéâtre, 2 fr.

*** Aujourd'hui, dernier concert au Conservatoire, au bénéfice de M. Habenek. Quatre morceaux de Beethoven ; l'air de la *Juive* chanté par Nourrit ; et une polonaise nouvelle pour le piano composée et exécutée par Chopin ; il y a de quoi remplir l'église des invalides.

*** En attendant notre article sur le concert donné avant-hier par Mme Feuillet-Dumus, et que le défaut d'espace nous force à remettre au prochain numéro, nous consacrerons quelques lignes à la bénéficiaire qui, dans cette soirée fashionable, s'est élevée à la hauteur de la réputation que nous aimons à lui accorder, et que la gazette musicale de Leipsick, dans son numéro du 7 avril, définit si bien ; c'est ainsi que s'exprime cette feuille : « Nous n'hésitons pas à dire que Mme Feuillet-Dumus a atteint sur la harpe, le plus haut degré de perfection musicale, et par la force et l'énergie, et par un jeu plein de grace, d'expression, d'ame et de chaleur : cette artiste fait oublier toutes les difficultés de son instrument, et paraît s'élever au-dessus de presque tous les harpistes Français, grace à la réunion des qualités distinguées qu'elle possède. »

*** Voici quelques particularités sur le manuscrit d'Hérold, dont nous avons annoncé la découverte. M. Scribe avait confié autrefois un poëme en trois actes à Hérold. A la suite d'un refroidissement entre le compositeur et l'homme de lettres, le premier renonça au manuscrit, sans vouloir dire, soit par fierté, soit par délicatesse, qu'il avait déjà terminé la musique des deux premiers actes, en apprenant que Mme Hérold est dépositaire d'un héritage si précieux pour elle et pour le public, on ne peut s'empêcher de songer au brillant succès de *Ludovic*, et de faire des vœux pour que le même collaborateur qui s'est si heureusement associé une première fois aux inspirations d'Hérold, M. Halévy soit encore chargé de les compléter, et d'en enrichir le répertoire de l'Opéra-Comique.

*** Dans l'assemblée générale des auteurs dramatiques, tenue le 16 avril dernier, M. Scribe a élevé une réclamation importante au sujet du répertoire de nos théâtre lyriques. Elle consistait à établir que les arrangeurs de musique étrangère, ne devaient, d'après les stipulations des différens traités des auteurs, percevoir que la moitié des droits réservés à la musique, tandis que l'autre moitié serait versée dans la caisse des secours et pensions pour les auteurs et compositeurs vétérans que l'âge a mis hors de combat.

*** Mme Amélia Masi, qui a trouvé en France des juges sévères pendant sa courte apparition sur le théâtre de la Bourse ; prend une éclatante revanche en Hollande et en Belgique. Musique italienne, allemande ou française, tout est pour elle matière à succès. Elle doit prochainement se rendre à Berlin ; puisse le même bonheur l'y accompagner.

*** M. Sudre, inventeur de la langue musicale, n'ayant pas rencontré en France les encouragemens qu'il espérait pour son système de téléphonie, est parti hier matin pour l'Angleterre. Il avait donné la veille, à l'École Polytechnique, une séance accueillie par les applaudissemens de tout l'auditoire. Nous espérons qu'il trouvera de l'autre côté du détroit un gouvernement plus disposé à protéger les hommes de talent, et à leur accorder les récompenses qui leur sont dues.

*** Un opéra nouveau de Chelard, *die Herrmann Schlacht*, est en ce moment à l'étude au théâtre de Munich. Ce compositeur donne un exemple utile à beaucoup de ses jeunes confrères. Il est allé chercher à l'étranger les encouragemens et la justice qu'on lui refusait dans sa patrie ; et l'Allemagne accueille avec la plus vive estime son talent méconnu parmi nous.

*** M. Mermet, jeune compositeur, qui à l'exemple de M. Pecquet, avait voulu faire ses premières armes dans la milice dramatique sur le théâtre de Versailles, n'a pas obtenu moins de succès que son heureux devancier. Son opéra, intitulé *la Banière du Roi*, a été très-favorablement accueilli espérons que ces deux artistes trouveront des imitateurs de leur honorable et fructueuse tantative, et que l'Opéra-Comique verra se former ainsi presque sous ses yeux une riche pépinière de jeunes talens, pour remplacer ceux qui commencent avec le temps à perdre de leur vivacité et de leur éclat.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.— Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 18.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 3 MAI 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA JUIVE, PAR ALEXANDRE DUMAS.

II. LE CHATEAU D'AREMBERG.

Si vous voulez me suivre maintenant dans les rues tortueuses de Milan, que vous connaissez du reste aussi bien que moi, je pense, nous nous arrêterons un instant en face de son dôme miraculeux; mais comme nous le reverrons plus tard et en détail, je vous inviterai à prendre promptement à gauche, car une de ces scènes qui se passent dans une chambre et qui retentissent dans un monde, est prête à s'accomplir.

Entrons donc au Palais royal, montons le grand escalier, traversons quelques-uns de ces appartemens qui viennent d'être si spendidement décorés par le pinceau d'Appiani : plus tard nous nous arrêterons devant ces fresques qui représentent les quatre parties du monde, et devant ce plafond, ou s'accomplit le triomphe d'Auguste. Mais à cette heure, venez, mon cher Maurice, ce sont des tableaux vivans qui nous attendent, c'est de l'histoire moderne que nous allons écrire.

Entre-baillons doucement la porte de ce cabinet, afin de voir sans être vus. — C'est bien. — Vous apercevez un homme n'est-ce pas? et vous le reconnaissez à la simplicité de son uniforme vert, à son pantalon collant de cachemire blanc, à ses bottes assouplies et montant jusqu'au genou. Voyez sa tête modelée comme un marbre antique, cette étroite mèche de cheveux noirs qui va s'amincissant sur son large front, ces yeux bleus dont le regard s'use à percer le voile de l'avenir, ces lèvres pressées qui recouvrent deux rangées de perles dont une femme serait jalouse; quel calme! — c'est la conscience de la force, c'est la sérénité du lion. — Quand cette bouche s'ouvre, les peuples écoutent; quand cet œil s'allume, les plaines d'Austerlitz jettent des flammes comme un volcan; quand ce sourcil se fronce, les rois tremblent. A cette heure, cet homme commande à 120 millions d'hommes, dix peuples chantent en chœur l'hosanna de sa gloire en dix langues différentes : car cet homme, c'est plus que César, c'est autant que Charlemagne; — C'est Napoléon-le-Grand, le Jupiter tonnant de la France.

Après un instant d'attente calme, il fixe ses yeux sur une porte qui s'ouvre; — elle donne entrée à un homme, vêtu d'un habit bleu, d'un pantalon gris collant, au-dessous du genou duquel montent en s'échancrant en cœur des bottes à la hussarde. — En jetant les yeux sur lui, nous lui trouverons une ressemblance primitive avec celui qui paraît l'attendre. — Cependant il est plus grand, plus maigre, plus brun; — celui-là, c'est Lucien, le vieux romain, — Le républicain des jours antiques, — *la barre de fer de la famille.*

Ces deux hommes, qui ne s'étaient pas revus depuis Austerlitz, jetèrent l'un sur l'autre un de ces regards qui vont fouiller les ames; car Lucien était le seul qui eût dans les yeux la même puissance que Napoléon.

Il s'arrêta après avoir fait trois pas dans la chambre.

Napoléon marcha vers lui, et lui tendit la main.—Mon frère, s'écria Lucien en jetant les bras autour du cou de son aîné;—mon frère, que je suis heureux de vous revoir.

—Laissez-nous, seuls messieurs, dit l'empereur, faisant signe de la main à un groupe. Les trois hommes qui le formaient s'inclinèrent et sortirent sans murmurer une parole, sans répondre un mot. Cependant ces trois hommes qui obéissaient ainsi à un geste : c'était Duroc, Eugène et Murat:—un maréchal, un prince, un roi.

—Je vous ai fait mander, Lucien, dit Napoléon, lorsqu'il se vit seul avec son frère.

— Et vous voyez que je me suis empressé de vous obéir comme à mon aîné, répondit Lucien.

Napoléon fronça imperceptiblement le sourcil.

— N'importe, vous êtes venu et c'est ce que je désirais, car j'ai besoin de vous parler.

— J'écoute, répondit Lucien en s'inclinant.

Napoléon prit avec l'index et le pouce un des boutons de l'habit de Lucien, et le regardant fixement:—Quels sont vos projets? dit-il.

— Mes projets à moi? reprit Lucien étonné.—Les projets d'un homme qui vit retiré, loin du bruit, dans la solitude. Mes projets sont d'achever tranquillement si je le puis, un poème que j'ai commencé.

—Oui, oui, dit ironiquement Napoléon. Vous êtes le poète de la famille, vous faites des vers, tandis que je gagne des batailles : Quand je serais mort vous me chanterez. J'aurai cet avantage sur Alexandre, d'avoir mon Homère.

— Quel est le plus heureux de nous deux?

—Vous, certes, vous, dit Napoléon en lâchant avec un geste d'humeur le bouton qu'il tenait;—car vous n'avez pas le chagrin de voir dans votre famille des indifférens,—et peut-être des rebelles.

Lucien laissa tomber ses bras, et regarda l'empereur avec tristesse.

— Des indifférens!!... rappelez vous le 18 brumaire, des rebelles!! . et où jamais m'avez-vous vu évoquer la rébellion ?

— C'est une rébellion que de ne point me servir. Celui qui n'est point avec moi, est contre moi ; voyons, Lucien, tu sais que tu es parmi tous mes frères celui que j'aime le mieux — il lui prit la main — le seul qui puisse continuer mon œuvre. Veux-tu renoncer à l'opposition tacite que tu fais? Quand tous les rois de l'Europe sont à genoux, te croirais-tu humilié de baisser la tête, au milieu du cortége de flatteurs qui accompagnent mon char de triomphe, sera ce donc toujours la voix de mon frère qui me criera : *César, n'oublie pas que tu dois mourir.* Voyons, Lucien, veux-tu marcher dans ma route?

— Comment votre majesté l'entend-elle? répondit Lucien en jetant sur Napoléon un regard de défiance (1).

L'empereur marcha en silence vers une table ronde, qui marquait le milieu de la chambre, et posant ses deux doigts sur le coin d'une grande carte roulée, il se retourna vers Lucien et lui dit :

—Je suis au faîte de ma fortune, Lucien; j'ai conquis l'Europe, il me reste à la tailler à ma fantaisie; je suis aussi victorieux qu'Alexandre, aussi puissant qu'Auguste, aussi grand que Charlemagne; je veux, et je puis. Eh bien... Il prit le coin de la carte, et la déroula sur la table avec un geste gracieux et nonchalant.—Choisissez le royaume qui vous plaira le mieux, mon frère, et je vous engage ma parole d'empereur, que du moment que vous me l'aurez montré du bout du doigt, ce royaume est à vous.

— Et pourquoi cette proposition à moi, plutôt qu'à tout autre de nos frères ?

— Parce que toi seul est selon mon esprit, Lucien.

— Comment cela se peut-il, puisque je ne suis pas selon vos principes ?

— J'espérais que tu avais changé depuis quatre ans que je ne tai vu.

— Et vous vous êtes trompé, mon frère, je suis toujours le même qu'en 99, et je ne troquerai pas ma chaise curule contre un trône.

— Niais et insensé, dit Napoléon, en se mettant à marcher et en se parlant à lui-même, insensé et aveugle qui ne voit pas, que je suis envoyé par le destin pour enrayer ce tombereau de la guillotine qu'il ont pris pour un char républicain. — Puis, s'arrêtant tout à coup et marchant à son frère: — Mais laisse-moi donc t'enlever sur la montagne et te montrer les royaumes de la terre : lequel est mûr pour ton rêve sublime. Voyons. est-ce le corps germanique, où il n'y a de vivant que ses universités espèce de pouls républicain qui bat dans un corps monarchique? Est-ce l'Espagne, catholique depuis le 15e siècle seulement, et chez laquelle la véritable interprétation de la parole du Christ germe à peine? Est-ce la Russie, dont la tête pense peut-être, mais dont le corps galvanisé un instant par le czar Pierre, est retombé dans sa paralysie polaire? Non, Lucien, non, les temps ne sont pas venus, renonce à tes folles utopies, donne-moi la main comme frère et comme allié, et demain je te fais

(1) Tous les détails de cet entretien m'ont été donnés par Madame la duchesse d'Abrantès, aux mémoires de laquelle je renverrais mes lecteurs, si je ne craignais pas que sa prose si naïve, si vraie et si animée, ne fît par trop de tort à la mienne.

le chef d'un grand peuple, je reconnais ta femme pour ma sœur, et je te rends toute mon amitié.

— C'est cela, dit Lucien, vous désespérez de me convaincre et vous voulez m'acheter. — L'empereur fit un mouvement. — Laissez-moi dire à mon tour, car ce moment est solennel et n'aura pas son pareil dans le cours de notre vie; je ne vous en veux pas de m'avoir mal jugé, vous avez rendu tant d'hommes muets et sourds, en leur coulant de l'or dans la bouche et dans les oreilles, que vous avez cru qu'il en serait de moi ainsi que des autres. Vous voulez me faire roi, dites-vous! eh bien j'accepte, si vous voulez me promettre que mon royaume ne sera point une préfecture. Vous me donnez un peuple: je le prends, peu m'importe lequel, mais à la condition que je le gouvernerai selon ses idées et selon ses besoins; je veux être son père et non son tyran; je veux qu'il m'aime et non qu'il me craigne; du jour où j'aurai mis la couronne d'Espagne, de Wurtemberg ou de Hollande sur ma tête, je ne serai plus Français, mais Espagnol, Allemand ou Hollandais. Songez-y bien, alors nous ne serons plus frères selon le sang, mais selon le rang, vos volontés seront consignées à mes frontières; si vous marchez contre moi, je vous attendrai debout; vous me vaincrez sans doute, car vous êtes un grand capitaine, et le dieu des armées n'est pas toujours celui de la justice; alors, je serai un roi détrôné; mon peuple sera un peuple conquis; et libre à vous de donner ma couronne et mon peuple à quelque autre plus soumis, ou plus reconnaissant. J'ai dit.

— Toujours le même, toujours le même, murmura Napoléon; puis tout à coup frappant du pied: Lucien, vous oubliez que vous devez m'obéir, comme à votre père, comme à votre roi.

— Tu es mon aîné, non mon père, tu es mon frère et non mon roi; jamais je ne courberai la tête sous ton joug de fer; jamais, jamais!

Napoléon devint affreusement pâle; ses yeux prirent une expression terrible, ses lèvres tremblèrent.

— Réfléchissez à ce que je vous ai dit, Lucien.

— Réfléchis à ce que je vais te dire, Napoléon. Tu as mal tué la république, car tu l'as frappée sans oser la regarder en face: l'esprit de liberté que tu crois étouffé sous ton despotisme, grandit, se répand, se propage; tu crois le pousser devant toi, et il te suit par-derrière; tant que tu seras victorieux il sera muet, mais vienne le jour des revers, et tu verras si tu peux t'appuyer sur cette France que tu auras faite grande, mais esclave. Tout empire élevé par la force et la violence doit tomber par la violance et la force. Et toi, toi, Napoléon, qui tomberas du faîte de cet empire, tu seras brisé, — prenant sa montre et l'écrasant contre terre, — brisé, vois-tu, comme je brise cette montre, tandis que nous, morceaux et débris de ta fortune, nous serons dispersés sur la surface de la terre parce que nous serons de ta famille, et maudits parce que nous porterons ton nom. Adieu, Sire!

Lucien sortit.

Napoléon resta immobile et les yeux fixes. Au bout de cinq minutes on entendit le roulement d'une voiture qui sortait des cours du palais, Napoléon sonna.

— Quel est ce bruit? dit-il à l'huissier qui entrouvrit la porte.

— C'est celui de la voiture du frère de votre majesté, qui repart pour Rome.

— C'est bien, dit Napoléon, et sa figure reprit ce calme impassible et glacial, sous lequel il cachait comme sous un masque les émotions les plus vives.

Dix ans étaient à peine écoulés que cette prédiction de Lucien s'était accomplie; l'empire élevé par la force avait été renversé par la force, Napoléon était brisé, et cette famille d'aigles dont l'aire était aux Tuileries s'était éparpillée, fugitive proscrite et battant des ailes sur le monde. Madame mère, cette Niobé impériale qui avait donné le jour à un empereur, à trois rois, à deux archiduchesses, s'était retirée à Rome; Lucien dans sa principauté de Canino, Louis à Florence, Joseph aux États-Unis, Jérôme en Wurtemberg, la princesse Élisa à Baden, madame Borghèse à Piombino, et la reine de Hollande au château d'Aremberg.

Or, comme le château d'Aremberg est situé à une demi lieue seulement de Constance, il me prit un grand désir de mettre mes hommages aux pieds de cette majesté déchue, et de voir ce qui restait d'une reine dans une femme, lorsque le destin lui avait arraché la couronne du front, le sceptre de la main, et le manteau des épaules; et de cette reine surtout, de cette gracieuse fille de Joséphine Beauharnais, de cette sœur d'Eugène, de ce diamant de la couronne de Napoléon.

J'en avais tant entendu parler dans ma jeunesse comme d'une belle et bonne fée, bien gracieuse et bien secourable, et cela par les filles auxquelles elle avait donné une dot, par les mères dont elle avait racheté les enfans, par les condamnés dont elle avait obtenu la grâce, que j'avais un culte pour elle: joignez à cela, le souvenir de romances que ma sœur chantait, qu'on disait de cette reine, et qui s'étaient tellement répandues dans ma mémoire et dans mon cœur qu'aujourd'hui encore, quoiqu'il y ait vingt ans que j'ai entendu ces vers et cette musique, je répéterais les uns, ou je noterais les autres sans transposer un mot, sans oublier une note; c'est que

des romances de reine, c'est qu'une reine qui chante, cela ne se voit que dans les *Mille et une Nuits*, et cela était resté dans mon esprit comme un étonnement doré.

Il était trop matin pour me présenter en personne au château, j'y déposai ma carte et je sautai dans un bateau qui me conduisit en une heure à l'île de Reichneau.

C'est dans une petite église située au milieu de l'île que sont déposés les restes de Charles-le-Gros, cinquième successeur de Charles-le-Grand: son épitaphe qu'on lit dans le chœur au-dessous d'un portrait qui passe pour le sien raconte toute son histoire. La voici traduite textuellement.

« Charles-le-Gros, neveu de Charles-le-Grand entra » puissamment dans l'Italie qu'il vainquit; obtint l'em- » pire et fut couronné César à Rome; puis son frère Lud- » vig de Germanie étant mort, il devint par droit d'hé- » rédité, maître de la Germanie et de la Gaule. Enfin » manquant à la fois par le génie, par le cœur et par » le corps, un jeu de fortune le jeta du faîte de ce grand » emp re dans cette humble retraite où il mourut aban- » donné de tous les siens, l'an de notre Seigneur 888. »

Comme il n'y avait rien autre chose à voir dans l'église ni dans l'île, nous remontâmes dans la barque et fîmes voile pour Aremberg.

En rentrant au château de Volberg qu'habite madame Parquin, lectrice de la reine et sœur du célèbre avocat de ce nom, je trouvai une invitation à dîner chez madame de Saint-Leu et des lettres de France: l'une d'elles contenait l'ode manuscrite de Victor Hugo, sur la mort du roi de Rome.

Je la lus en me rendant à pied chez la reine Hortense:

Le château d'Aremberg n'est point une résidence royale, c'est une jolie maison, qui pourrait appartenir indifféremment à M. Aguado, à M. de Custine ou à Scribe : ainsi, l'émotion que j'éprouvais appartenait tout entière à une cause morale, qui remuait ma pensée, et nullement aux objets physiques qui frappaient mes yeux. Cette émotion était telle qu'après avoir désiré ardemment voir madame de Saint-Leu, au moment où ce désir allait être réalisé, je m'arrêtais à chaque pas pour retarder le moment de l'entrevue plongeant mes yeux dans chaque échappée de vue, regardant sans distinguer, et bien plus disposé à retourner en arrière qu'à continuer mon chemin; c'est que j'étais sur le point de voir se réaliser une chimère ou de perdre une illusion; c'est que j'aimais presque autant m'en aller à l'instant, avec un doute, que de me retirer plus tard avec un désenchantement. Tout à coup, à trente pas de moi, au détour d'une allée, j'aperçus trois femmes et un jeune homme; mon premier mouvement fut de fuir, mais il était trop tard, j'avais été vu, je sentis le ridicule d'une pareille retraite, je fixai les yeux sur le groupe qui s'avançait, je reconnus instinctivement la reine; je marchai à elle.

Certes, elle ne se doutait guère, en venant au devant de moi, de ce qui se passait alors dans mon ame; elle était loin de penser qu'au jour de sa puissance, jamais homme, entrant dans la salle de réception du château de la Haye, et s'approchant du trône où elle était assise dans toute la majesté du pouvoir, dans toute la splendeur de la beauté, n'avait ressenti une émotion pareille à celle que j'éprouvais, tous les sentimens généreux que renferme le cœur de l'homme, l'amour, le respect, la pitié, se presssaient sur mes lèvres; j'étais prêt à tomber à genoux, et certes, je l'eusse fait si elle eût été seule.

Elle vit probablement ce qui se passait en moi, car elle sourit ineffablement; et me tendant la main:

— Vous êtes mille fois bon, me dit-elle, de ne point passer près d'une pauvre proscrite sans la venir voir.

C'était moi qui étais bon, c'était de son côté qu'était la reconnaissance. Bien, mon cœur, cette fois tu ne t'étais pas trompé. Jeune homme, c'est la reine de ton enfance, gracieuse et bonne; poëte, c'est le son de voix, c'est ce regard que tu as rêvé à la fille de Joséphine; laisse battre librement ton cœur; une fois la réalité s'est trouvée à la hauteur du songe; regarde, écoute, sois heureux.

La reine s'appuya sur mon bras; elle me conduisit, car je ne voyais pas; nous marchâmes ainsi je ne sais combien de temps, puis nous rentrâmes dans le salon; la première chose qui rappela mes esprits, qui arrêta mes pensées, qui fixa mes yeux, fut un magnifique portrait.

— Oh! voilà qui est beau, m'écriai-je!

— Oui! dit madame de Saint-Leu, c'est Bonaparte au pont de Lodi.

— Ce tableau doit être de Gros, n'est-ce-pas?

— De lui même.

— Fait d'après nature, sans doute; c'est trop merveilleux de ressemblance et de modelé pour ne pas être ainsi.

— L'empereur a posé trois ou quatre fois.

— Il a eu cette patience!

— Gros avait trouvé un excellent moyen pour cela.

— Lequel?

— Il le faisait asseoir sur les genoux de ma mère.

Voyez-vous cette fille qui me parle de sa mère qui est Joséphine, de son beau-père qui est Napoléon, qui me fait assister à cette scène de ménage, qui me montre le lion doux et apprivoisé, l'empereur sur les genoux de l'impératrice, et devant eux, Gros, l'homme de Jaffa,

d'Eylau et d'Aboukir, son pinceau à la main, fixant sur la toile cette tête large à contenir la terre, et tout cela n'était pas un rêve?

J'allai m'asseoir dans un coin, et laissant tomber mon front entre mes deux mains, je restai abîmé dans un monde de pensées; lorsque je revins à moi et que je levai les yeux, je vis que Madame de Saint-Leu me regardait en souriant; elle comprenait trop bien les causes d'une pareille inconvenance pour attendre de moi des excuses, que je ne pensais, du reste, aucunement à lui faire. Elle se leva et vint à moi.

— Voulez-vous me suivre? me dit-elle.

— Oh! certes.

— Venez.

— Et quelle merveille allez-vous me faire voir?

— Mon reliquaire impérial.

Elle me conduisit devant un meuble fermé, comme une bibliothèque, avec des carreaux de vitre, et sur chaque planche duquel ainsi que sur une étagère, étaient rangés des objets qui avaient appartenu à Joséphine ou à Napoléon.

D'abord, c'était dans un porte feuille, marqué d'un J. et d'un N., la correspondance intime de l'empereur et de l'impératrice. Toutes les lettres étaient autographes, datées des champs de bataille de Marengo, d'Austerlitz, d'Iéna, écrites sur l'affût d'un canon, les pieds dans le sang, et toutes contenaient un mot de la victoire; puis, des pages d'amour, mais de cet amour profond, ardent, passionne comme le ressentaient Werther, René, Antony. Quelle organisation immense que celle de cet homme, qui renfermait à la fois tant de choses dans la tête et dans le cœur.

C'était ensuite le talisman de Charlemagne; or, c'est toute une histoire que celle de ce talisman; écoutez-la :

Lorsqu'on ouvrit, à Aix-la-Chapelle, le tombeau dans lequel avait été inhumé le grand empereur, on trouva son squelette revêtu de ses habits romains, il portait sa double couronne de France et d'Allemagne sur son front desséché; il avait au côté près de sa bourse de pélerin, Joyeuse, cette bonne épée avec laquelle, dit le moine de St-Denis, il coupait en deux un chevalier tout armé; ses pieds reposaient sur le bouclier d'or massif que lui avait donné le pape Léon, et à son col était suspendu le talisman qui le faisait victorieux. Ce talisman était un morceau de la vraie croix, que lui avait envoyé l'impératrice Prène. Il était renfermé dans une émeraude, et cette émeraude était suspendue par une chaîne à gros anneaux d'or. Les Bourgeois d'Aix-la-Chapelle le donnèrent à Napoléon lorsqu'il fit son entrée dans leur ville, et Napoléon, en 1811, jeta, en jouant, cette chaine autour du cou de la reine Hortense, lui avouant que, le jour d'Austerlitz et de Wagram, il l'avait portée lui même sur sa poitrine, comme il y a 900 ans le faisait Charlemagne.

C'était enfin la ceinture qui ceignait ses reins aux pyramides, c'était l'anneau de mariage qu'il avait passé lui-même au doigt de la veuve de Beauharnais; c'était le portrait du roi de Rome brodé par Marie-Louise, sur lequel s'était reposé son dernier regard; cet œil d'aigle s'était fermé sur le même objet que j'avais à mon tour sous les yeux; sa bouche mourante avait touché ce satin, son dernier soupir l'avait humecté! et il y avait un mois à peine que l'enfant était mort, à son tour, les yeux sur le portrait de son père; le temps et la liberté nous révéleront peut-être le secret providentiel de ce double trépas, en attendant, prosternons-nous et adorons.

Je demandai à voir l'épée rapporté de Ste-Hélène par Marchand, et léguée par le duc de Reichtadt au prince Louis; mais la reine n'avait point encore reçu ce don mortuaire, et craignait de ne le recevoir jamais.

La cloche du dîner sonna.

— Déjà, m'écriai-je!

— Vous reverrez tout cela demain, me dit elle.

Après le dîner nous rentrâmes au salon: au bout de 10 minutes on annonça madame Récamier: celle-là était encore une reine: reine de beauté et d'esprit; aussi la duchesse de Saint-Leu la reçut-elle en sœur.

J'ai beaucoup entendu discuter l'âge de madame Récamier; il est vrai que je ne l'ai vue que le soir, vêtue d'une robe noire, la tête et le cou enveloppés d'un voile de la même couleur, mais à la jeunesse de sa voix, à la beauté de ses yeux, au modelé de ses mains, je parierais pour 25 ans.

Aussi, fus-je bien étonné d'entendre ces deux femmes parler du directoire et du consulat comme de choses qu'elles avaient vues; enfin, l'on pria madame de Saint-Leu de se mettre au piano.

— Cela vous fera-t-il plaisir? dit-elle en se retournant vers moi, à demi levée, et attendant ma réponse.

— Oh oui! répondis-je en joignant les mains.

Elle chanta plusieurs romances dont elle avait dernièrement composé la musique.

— Si j'osais vous demander une chose? lui dis-je à mon tour.

— Eh bien! que me demanderiez-vous?

— Une de vos anciennes romances.

— Laquelle?

— *Vous me quittez pour marcher à la gloire.*

— Oh mon Dieu! mais c'est du plus loin qu'il m'en souvienne; cette romance est de 1808; comment faites-

vous pour vous la rappeller, vous étiez à peine né lorsqu'elle était en vogue.

— J'avais cinq ans et demi; mais parmi les romances que chantait ma sœur, mon aînée de quelques années, c'était ma romance de prédilection.

— Il n'y a qu'un inconvénient, c'est que je ne me la rappelle plus.

— Je me la rappelle, moi.

Je me levai, et m'appuyant sur le dos de sa chaise, je commençai à lui dicter les vers.

Vous me quittez pour aller à la gloire;
Mon triste cœur suivra partout vos pas;
Allez volez au temple de mémoire;
Suivez l'honneur, mais ne m'oubliez pas.

— Oui, c'est cela, me dit la reine avec tristesse; je continuai.

A vos devoirs comme à l'amour fidèle,
Cherchez la gloire, evitez le trépas;
Dans les combats où l'honneur vous appelle
Distinguez-vous, mais ne m'oubliez pas.

— Ma pauvre mère!... Soupira madame de Saint-Leu.

Que faire, hélas! dans mes peines cruelles
Je crains la paix autant que les combats;
Vous y verrez tant de beautés nouvelles,
Vous leur plairez!... mais ne m'oubliez pas.

Oui, vous plairez et vous vaincrez sans cesse,
Mars et l'Amour suivront partout vos pas;
De vos succès gardez la douce ivresse,
Soyez heureux, mais ne m'oubliez pas.

La reine passa la main sur ses yeux pour essuyer une larme.

— Quelque triste souvenir? lui dis-je.

— Oh oui! bien triste, vous savez qu'en 1808 les bruits du divorce commençaient à se répandre; ils étaient venus frapper ma mère au cœur, et voyant l'empereur prêt à partir pour Wagram, elle pria M. de Ségur de lui faire une romance sur ce départ; il lui apporta les paroles que vous venez de dire : ma mère me les donna pour que j'en fasse la musique, et la veille du départ de l'empereur, je les lui chantai; ma pauvre mère! je la vois encore, suivant sur la figure de son mari qui m'écoutait soucieux, l'impression que lui faisait cette romance, qui s'appliquait si bien à la situation de tous deux. L'empereur l'écouta jusqu'au bout; enfin, lorsque le dernier son du piano se fut éteint, il alla vers ma mère. — Vous êtes la meilleure créature que je connaisse, lui dit-il; puis, l'embrassant au front en soupirant, il rentra dans son cabinet; ma mère fondit en larmes, car de ce moment elle sentit qu'elle était condamnée. Vous concevez maintenant ce qu'il y a pour moi de souvenir dans cette romance, et en me l'a disant vous venez de toucher toutes les cordes de mon cœur comme un clavier.

— Mille pardons; comment n'ai-je pas déviné cela? je ne demande plus rien.

— Si fait, dit la reine en se replaçant à son piano, si fait, tant d'autres malheurs sont venus passer sur celui-là que c'est un de ceux sur lequel j'arrête ma mémoire avec le plus de douceur; car ma mère quoique séparée de l'empereur en fut toujours aimée.

Elle laissa courir ses doigt sur le piano, un prélude plaintif se fit entendre, puis elle chanta avec toute son ame, avec le même accent qu'elle dut chanter devant Napoléon!

Je doute que jamais homme ait ressenti ce que j'éprouvai dans cette soirée.

Depuis ce temps je n'ai point revu la reine Hortense, je ne lui ai point écrit, et à l'heure qu'il est, elle croit que je l'ai oubliée comme ceux qui l'ont connue aux jours de sa puissance.

Alex. Dumas.

DE LA SITUATION DES ARTISTES,

ET DE LEUR CONDITION DANS LA SOCIÉTÉ.

(Premier article.)

« Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de » sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent, » a dit Labruyère. Sans m'inscrire en faux d'une manière absolue contre cette fameuse sentence qui ouvre avec une si magistrale dignité le beau livre des *Caractères*, je me permettrai cependant d'observer qu'en admettant même dans une certaine généralité abstraite que *tout ait été dit*, on n'est nullement fondé à conclure de là que *tout ait été entendu* et *compris*.

En effet, quelque infatigable que soit l'ardeur toujours croissante de tant de générations avides, condamnées chacune pendant son heure à puiser la sève et la science dans la substance et la vie des générations éteintes, que de choses et de pensées encore enfouies et comme disparues sous la poussière des siècles!... Que de documens, que de trésors entassés silencieusement, dorment à jamais immobiles dans nos bibliothéques, ces gouffres de l'intelligence!.. que de travaux et de labeurs ignorés ou mal connus!. Combien d'autres épars çà et là, inaccessibles au grand nombre et qui demandent à être classés, ordonnés et renouvelés par la publicité!...

Et si, changeant de point de vue, nous reportons nos regards sur les turbulentes agitations des sociétés contemporaines, quels débats, quelles contradictions dans nos chaires et nos tribunes!... Quelle déplorable ignorance, quelles puériles présomptions, que d'intolérables incertitudes dans nos salons, nos conversations et nos journaux!... Oui certes, (et qui ne le sent profondément aujourd'hui!) *Quoique tout soit dit, tout est à redire.* En politique, comme en matière de philosophie et de beaux-arts, les plus simples notions ne sont encore qu'à peine soupçonnées par la foule; les plus grosses vérités passent et repassent toujours aussi inaperçues par les habiles et les docteurs, et c'est sans parodoxe et avec toute la gravité qui convient à son caractère, qu'un député (homme d'esprit) a pu affirmer naguère que les lieux communs les plus usés et les redites les plus triviales fourniraient la matière d'un enseignement excellemment utile à plusieurs de ceux qui nous régentent avec des airs de capacité et de savoir.

— Je demande pardon de m'éloigner ainsi (en apparence du moins) de mon sujet. La question de la condition des artistes, telle que je la conçois, tient par tant de bouts aux questions les plus importantes de la société elle-même, qu'il est impossible de la soulever, sans toucher à la fois des choses qui, au premier abord et pour des yeux peu accoutumés à suivre l'enchaînement d'un certain ordre d'idées, y paraissent étrangères. Pour bien la poser, la traiter et la résoudre, de rares facultés, des recherches et des méditations laborieuses, et avant tout, une grande synthèse religieuse et philosophique sont rigoureusement nécessaires. — On me dispensera ici de faire mon acte d'humilité. Jeune et dernier venu pour ainsi dire, au milieu de tant d'artistes supérieurs que je m'énorgueillirais d'appeler mes maîtres et dont plusieurs m'honorent du nom d'ami, je crois superflu d'imprimer officiellement que toute prétention, toute jactance vaniteuse ou dogmatique me sont entièrement étrangères. *Simple apprentif de nature et de vérité*, je sais que mes paroles n'ont ni l'autorité du talent ni celle de l'expérience. Je n'écris point pour enseigner. Je souffre et j'interroge...... Le plus souvent je me borne à observer; parfois je me hasarde à dire, mais toujours avec défiance........

Déterminer aujourd'hui avec largeur et précision quelle est la situation des artistes dans notre ordre social; — définir leurs rapports individuels, politiques et religieux; — raconter leurs douleurs et leurs misères, leurs fatigues et leurs déceptions; — déchirer l'appareil de toutes leurs plaies toujours saignantes et protester énergiquement contre l'iniquité oppressive ou la stupidité insolente qui les flétrit, les torture et daigne tout au plus s'en servir comme de jouets; — interroger leur passé, prophétiser leur avenir, produire tous leurs titres de gloire; — apprendre au public, à la société insoucieuse et matérialiste, à ces hommes et à ces femmes que nous amusons et qui *achètent notre* DENRÉE, d'où nous venons, où nous allons, ce que nous avons mission de faire, ce que nous sommes enfin!... ce que sont ces hommes d'élite qui semblent choisis par Dieu même pour rendre témoignage aux plus grands sentimens de l'humanité et en rester les nobles dépositaires.... Ces hommes prédestinés, foudroyés et enchaînés qui ont ravi au ciel la flamme sacrée, qui donnent une vie à la matière, une forme à la pensée et réalisant l'idéal nous élèvent par d'invincibles sympathies à l'enthousiasme et aux visions célestes... ces hommes initiateurs, ces apôtres, ces prêtres d'une réligion ineffable, mystérieuse, éternelle, qui germe et grandit incessament dans tous les cœurs...... Oh! faire tout cela, dire et crier toutes ces choses si criantes d'elles mêmes, de manière à ce que les plus sourds soient contraints de les entendre, ce serait assurément une belle et noble tâche à remplir. Plusieurs fois je l'avoue l'importance, et si l'on me permet cette expression, la flagrance du problème m'ont vivement attiré; mais trop directement entraîné à des études spéciales de composition et d'exécution je n'ai pu qu'ébaucher très partiellement (faute de talents et de temps) des questions d'un ordre différent.

Je me bornerai donc quant à présent à quelques aperçus et critiques particulièrement destinés aux artistes musiciens, en appelant de tous mes vœux l'homme supérieur et sympathique qui se consacrera tout entier à une œuvre plus générale et plus importante, trop au-dessus de mes forces. C'est à lui de rétablir dans leur jour tant de vérités étouffées par des préjugés et des ignorances désormais injustifiables, et de revendiquer dignement des droits trop long-temps méconnus. A lui aussi la gloire d'être à la fois l'architecte et le fondateur d'un temple nouveau dont il ne m'est donné que d'entrevoir les matériaux épars. F. LISZT.

(*La suite au prochain numéro.*)

CONCERT HISTORIQUE DE M. FÉTIS.

Nous ne désespérions point de pouvoir rendre compte des concerts historiques annoncés par M. Fétis; mais le second n'ayant pas eu lieu, plusieurs raisons nous engagent à laisser parler les articles de quelques journaux, au lieu de donner notre opinion propre.

Voici ce que dit la *Revue de Paris* :

« Le second *concert historique* de M. Fétis, annoncé avec tant de bruit, n'a pas eu lieu, comme on s'y attendait. M. Fé-

tis, qui avait fait savoir, à son de caisse, au public parisien, qu'il avait rapporté de Belgique *une grande quantité d'instrumens du seizième siècle*, les a prudemment laissés à la frontière. En dépit des promesses de M. Fétis, on n'a vu à son premier concert ni la queue d'un rebecque, ni le manche d'une viole d'amour. M. Fétis manquait même de basses du dix-neuvième siècle, et il y suppléait en frappant à grands coups de poing sur son piano. Il est vrai que les auditeurs avaient, pour se dédommager, les petits discours d'intermède de M. Fétis, en langage demi-belge et demi-flamand, et composés avec le goût et la grâce que met M. Fétis dans ses feuilletons du *Temps*. Imaginez la joie d'un public assemblé pour entendre un feuilleton de M. Fétis, et de la bouche de M. Fétis encore!

»A propos de feuilletons, nous dévoilerons pour aujourd'hui un coin de l'industrie toute belge de M. Fétis. Ce grand compositeur s'élance de temps en temps de Bruxelles, où il fleurit sous l'œil du roi Léopold, pour s'abattre sur nos chanteurs, nos musiciens et nos directeurs de théâtres, qu'il vient sommer très-poliment de contribuer à ses concerts, les uns par leurs voix et leur talent, les autres par les sujets distingués que réclame M. Fétis pour exécuter les partitions qu'il déterre...à la Bibliothèque royale, et qu'il oublie quelquefois de rendre. Malheur au chanteur et au musicien rebelles! malheur au directeur récalcitrant! M. Fétis tient sur sa tête la foudre toute prête à les frapper: témoin M. Véron et son Opéra, à qui M. Fétis vient de faire expier, par un aigre feuilleton du *Temps*, le crime de n'avoir pas soutenu le concert historique de la voix de Nourrit et de Mlle Falcon. La *Revue musicale*, de M. Fétis, se joindra sans doute au *Temps* pour accabler M. Véron, qui a n'a pas compris toute l'importance des concerts de M. Fétis.

» M. Fétis joue de malheur. L'an dernier encore, un programme qui promettait monts et merveilles, mentit comme un programme, et le public en murmura violemment; à quoi M. Fétis, s'avançant sur le bord de la scène, répondit en professeur, et invita les mécontens à aller reprendre leur argent au bureau du contrôle. L'invitation était hardie, car déjà quelques hommes noirs, gens de mauvaise compagnie, qui s'acharnent à suivre M. Fétis, surtout à l'heure des recettes des concerts historiques, s'étaient emparés de celle-ci. Le marquis de Chastellux rassembla un jour tous ses créanciers dans sa cour, et leur proposa de chanter avec lui un air d'*Armide*. Si M. Fétis faisait exécuter cette petite scène *historique* dans un de ses concerts, nous pensons qu'elle y ferait très bien. Peut-être que ce jour-là les *exécutans* ne lui manqueraient pas.

» Nous supplions le roi Léopold, qui n'a encore rien fait pour nous, et à qui nous avons donné une femme, la citadelle d'Anvers, un million de dot qu'il touchera bientôt, et tant de bons ouvrages à contrefaire, de nous reprendre le plus tôt possible M. Fétis-le-Belge, et de le décorer de la croix de Léopold. C'est une récompense qu'on lui doit pour nous avoir dispensé d'entendre les discours nasillards dont nous menaçait son second concert historique. »

Le *Rénovateur* s'exprime ainsi:

« Le concert historique donné au Théâtre-Italien par M. Fétis avait attiré peu de monde. Il nous avait annoncé un programme déjà connu; or, dans ces séances, le principal mobile est la curiosité, et M. Fétis l'avait satisfaite, l'an passé, de manière à ne pas laisser à beaucoup de gens l'envie de recommencer la même expérience. En outre, on le savait assez peu soigneux de maintenir rigoureusement dans l'exécution, l'ordre annoncé par l'affiche. On se rappelle la fameuse séance du théâtre Ventadour, où la musique du dix-neuvième siècle fut entendue avant celle du dix-septième, renversant ainsi la marche progressive qui devait être suivie, et sans laquelle l'attrait de la séance se trouvait détruit complètement. Dans le concert auquel nous avons assisté dernièrement, on nous a donné un duo de *Clari* pour un morceau de l'abbé Stefani, et plusieurs autres parties du programme ont même été tellement bouleversées qu'il était impossible de s'y reconnaître. Il est vrai que le duo que nous venons de nommer est délicieux, de l'originalité la plus piquante, et que M. Jansenne et Mlle Massi l'ont fort bien rendus; mais pour les personnes qui ne le connaissaient pas, il a dû nécessairement passer pour être de l'abbé Stefani, et c'est là, il faut l'avouer, une étrange manière d'enseigner aux Parisiens l'histoire de la musique. Que dirait-on dans deux siècles, si quelque *professeur* venait donner, pour être de M. Fétis, un chœur de Rossini ou de Meyerbeer, on devrait en conclure nécessairement que M. Fétis était un des plus grands musiciens de son temps.... Voyez un peu où cela mène. »

HECTOR BERLIOZ.

CONCERT DE MADAME FEUILLET-DUMUS.

Ce n'est pas dans la catégorie des concerts ordinaires que nous citerons celui de Mme Feuillet-Dumus, dont l'ensemble de l'exécution a été aussi parfait que l'on puisse le désirer dans des salons où il y avait foule. La bénéficiaire a exécuté: 1° un morceau d'Aline Bertrand, enlevée si jeune et si violemment à la vie; 2° un quintetto sur des motifs d'*Anna Bolena*, arrangé par Mme Feuillet-Dumus; 3° et une fantaisie de sa composition sur l'opéra du *Pré aux Clercs*. Dans ces trois morceaux, d'un caractère entièrement opposé, madame Feuillet Dumus s'est élevée à la hauteur de la réputation qu'elle a acquise à l'étranger et que les applaudissemens parisiens sont venus confirmer; elle a justifié de la manière la plus complète la haute opinion que les journaux des principales villes de France, telles que Lyon, Marseille, Toulouse, Bordeaux et dernièrement à Rouen, ont publié sur son talent pendant son voyage artistique. Madame Feuillet-Dumus est une artiste supérieur; la harpe sous ses doigts, reprend sa véritable place et devient l'instrument poétique que l'imagination du dilettante cherche dans les concerts sans pouvoir le rencontrer jamais; c'est quelque chose d'imposant, de mélancolique, d'éolien, de magique; quelque chose enfin qui électrise et émeut le spectateur. Il y a tant de grâce et d'énergie dans le jeu de Mme Feuillet-Dumus, d'expression, de sentiment et d'inspiration, qu'il arrive souvent que l'on se lève pour voir si ces accords tour à tour passionnés et sévères, et ces sons mélodieux qui vous charment, sont vraiment l'œuvre des doigts d'une femme et l'effet de leur passage sur les 43 cordes tendues à quelques lignes l'une de l'autre.

Nous félicitons Mme Feuillet-Dumus d'avoir compris et la nature et les ressources de l'instrument auquel elle s'est livrée, et nous avons vu avec plaisir que dans ses compositions elle s'est attachée à les développer le plus brillamment possible; aussi lui assurons-nous et comme compositeur et comme exécutant, de nouveaux applaudissemens, des succès sans nombre et l'avenir le plus beau, si toutefois cette jeune virtuose veut bien comprendre que Paris est le seul théâtre qui convienne à son talent et le seul endroit du monde musical où l'artiste supérieur trouve de véritables dédommagemens à ses veilles. Le jeune violon Vieuxtemps, dont le talent a laissé de si beaux souvenirs en Allemagne; Batta, si remarquable sur son violoncelle; M. Herget, chanteur allemand et Mlle Drouart, ont coopéré à cette soirée, qui laissera les souvenirs les plus agréables.

J. MAINZER.

NOUVELLES.

*** La représentation extraordinaire de *Robert-le-Diable*, n'aurait pu avoir lieu à l'Opéra dimanche dernier 26 avril, par suite de l'indisposition simultanée de Mmes Dorus-Gras et Jawureck qui devaient l'une ou l'autre chanter le rôle de la princesse, si Mme Pouilley, momentanément à Paris, n'avait consenti à les suppléer. Elle a reçu du public parisien des applaudissemens qui sont d'un augure favorable pour l'accueil qui l'attend à Bordeaux.

*** Une troupe italienne est arrivée à Marseille, elle se compose des tenors Pantaleoni et Bianchi, de la prima dona Franceschini, et d'autres sujets secondaires qui ne sont pas indignes de ces trois noms si distingués. Les débuts auront lieu le 1er juin prochain par le chef-d'œuvre de Rossini. La *Sémiramide*, la *Norma* de Bellini sera immédiatement mise en répétion.

MM. les abonnés recevront avec le numéro 18 de la *Gazette*: Le second recueil de *Romances sans paroles*, par MENDELSOHN-BARTHOLDY.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelleà Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 19.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 10 MAI 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DE LA SITUATION DES ARTISTES,

ET DE LEUR CONDITION DANS LA SOCIÉTÉ.

(Second article.)

La civilisation des temps modernes, en dégageant le faisceau des connaissances humaines de leur enveloppement oriental, — en isolant, — en individualisant pour ainsi dire les sciences et les arts, a sans contredit grandement concouru à leurs progrès et hâté leur perfection. Toutefois, pourquoi craindrions-nous de l'avouer? cette civilisation, d'ailleurs si féconde en prodiges, a entraîné aussi, et cela d'une manière fatale en quelque sorte, de graves inconvéniens et un singulier désordre.

A force de diviser, de délimiter, de catégoriser (choses utiles et nécessaires sans doute), à force même de poursuivre des améliorations partielles et de pousser presqu'à l'excès le perfectionnement des détails, nous nous sommes laissés tomber dans un inconcevable oubli des rapports originels, et les lois primordiales ont été comme effacés de notre entendement.

Pendant de longs siècles, la politique, l'art et la science furent considérés comme radicalement opposés, sinon ennemis. Les représentans de ces trois grandes puissances sociales se séparèrent. Dans leur docte et superbe égoïsme, les savans et les artistes ne sentaient guère le besoin de s'enquérir les uns des autres. Chacun se contenta de labourer son champ et de récolter sa moisson. Les politiques, de leur côté, affectèrent un égal dédain pour le mathématicien et le poète, l'idéologue et le musicien; ils n'avaient que faire de tous ces songes creux parasites!... Et ainsi, divisés d'opinions, d'intérêts et de croyances, en s'évitant mutuellement, en étouffant les besoins communs qui devaient tout rapprocher, tout concilier, on brisa le lien universel, on détruisit — en même temps que le développement naturel de chaque partie dans l'ensemble fut infirmé — on détruisit la grande vie harmonique de l'immense Tout.

C'est surtout en considérant la musique dans son origine et ses destinées successives que nous avons acquis la conviction de cette vérité. Nul art, nulle science (la philosophie exceptée) n'est en droit de revendiquer un aussi glorieux passé, une aussi antique et magnifique synthèse. Si nous remontons aux temps primitifs, nous voyons les hommes les plus illustres, les philosophes et les législateurs les plus vénérables, agenouillés devant son berceau. Égyptiens, Chinois, Persans, Grecs, tous les peuples, tous les sages de l'antiquité, sont unanimes à proclamer les merveilles et la souveraineté de la musique. Où est le penseur, où est l'homme sérieux qui n'ait été frappé maintes fois de la gravité du témoignage de tant de siècles?... Y a-t-il des artistes qui n'aient tressailli au souvenir de la prodigieuse conception musicale de Phytagore?... En est-il un qui ne se sente profondément ému aux récits miraculeux de nos saintes écritures, — aux paroles graves et suprêmes du *Li ki?*... Quel sentiment, quelle admirable compréhension de l'art, dans ces quel-

ques fragmens qui nous ont été conservés des anciens!.. quelle puissante action sur la société ils avaient départie à la musique!... quelle vaste et sublime acception ils donnaient à ce mot!... car personne n'ignore que : « sous le nom de musique ils comprenaient, non seule- » ment la danse, le geste, la poésie, mais même la col- » lection de toutes les sciences. Hermès définit la musi- » que, la connaissance de l'ordre de toute chose. C'était » aussi la doctrine de l'école de Pythagore, et de celle » de Platon, qui enseignait que tout dans l'univers » était musique. Selon Hésychius, les Athéniens don- » naient à tous les arts le nom de musique. De là tou- » tes ces musiques sublimes, dont nous parlent les phi- » losophes, musique divine, musique des hommes, » musique céleste, musique terrestre, musique active, » musique contemplative, musique énonciative, intellec- » tive, oratoire..... » Pour ces fortes *races*, la musique, c'était le lien suprême, — le langage des dieux, — la science par excellence qui avait pour mission de conserver et de transmettre toute vérité comme toute sagesse.

Sans nous arrêter ici aux mystères et aux allégories qui ont consacré la croyance de la multitude et des savans (mythes grandioses, allégories fécondes, si sottement raillées par nos Béotiens), sans évoquer de nouveau comme le fit Chénier dans son discours à la convention nationale, « *Orphée sur les monts de* » *Thrace soumettant les monstres des forêts au pouvoir* » *de la lyre, Arion échappant au naufrage, Amphion* » *bâtissant des villes par la magie des sons;* » sans rouvrir avec le noble député « *les annales* de l'histoire qui » immortalisent la lyre de Tymothée, les chants de Tyr- » tée, et tant d'autres prodiges de la musique, » bornons-nous à constater dans sa généralité son immense et multiple influence sur les sociétés antiques; posons comme un fait avéré, incontesté, sa puissance politique, philosophique, sociale et religieuse, au temps du paganisme, et demandons ensuite *comment* il a pu se faire qu'à mesure que, grâce aux efforts et aux dévouemens incroyables des artistes, l'art grandissait et grandissait encore, la *musique* et les *musiciens* aient perdu à la fois toute autorité, toute conscience de leur mission?... *Comment* en produisant, en enfantant douloureusement cette multitude de chefs-d'œuvre et de miracles se sont-ils presque annihilés socialement?... *Comment* enfin tant d'hommes éminens n'ont-ils pas violemment secoué le joug d'une déplorable infériorité, et par quelle fatalité *ceux qui étaient les premiers, ont-ils condescendu à se faire les derniers?...* (1).

La réponse à ces graves questions serait longue et triste. Peut-être la hasarderai-je ailleurs, quoiqu'elle soit de nature à choquer plusieurs aristarques de feuilleton qui sont eux mêmes une vivante preuve de la majesté de l'art; mais aujourd'hui je me crois obligé de rentrer plus directement dans l'objet de cet article.

Qu'on me permette donc d'abord de rappeler la belle page sur les musiciens du *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, — et comme les sévères paroles du philosophe de Genève expliquent et justifient en quelque sorte ce qui a pu sembler *digressif* dans les lignes précédentes, qu'on me permette encore de les citer.

« Le nom de musicien se donne également à celui » qui compose la musique et à celui qui l'exécute. — Les » anciens musiciens étaient des poètes, des philosophes, » des orateurs du premier ordre. Tels étaient Orphée, » Tespandre, Stésichore. Aussi Boëce ne veut-il pas » honorer du nom de musicien celui qui pratique seule- » ment la musique par le ministère servile des doigts et » de la voix, mais celui qui possède cette science par le » raisonnement et la spéculation. Et il semble, de plus, » que pour s'élever aux grandes expressions de la musique » oratoire et imitative, il faudrait avoir fait une étude » particulière des passions humaines et du langage de » la nature.

» Cependant les musiciens de nos jours, formés, pour » la plupart, à la pratique des notes et de quelques tours » de chant, ne seront guère offensés, je pense, quand on » ne les tiendra pas pour de grands philosophes. » — Quoi qu'il en soit à cet égard, et sans risquer ici la définition philosophique et oratoire du *musicien*, nous diviserons, d'après Jean-Jacques, et comme tout le monde, les artistes en trois classes:

Les exécutans.

Les compositeurs.

Les professeurs.

Rousseau, il est vrai, ne fait point mention de ces derniers; mais apparemment il n'existait pas encore de son temps un tas d'individus ne sachant ni exécuter, ni composer, et se contentant d'aider les progrès de l'art

(1) On se tromperait étrangement en me supposant l'intention de vouloir établir historiquement la *déchéance* des artistes; cette opinion erronée répugne fortement à toutes mes sympathies et ne me semble d'ailleurs plus guère soutenable. Dans tout ce qui vient d'être dit, je crois avoir pris la question plus avant et plus haut, et ceux qui se placeront à ce même point de vue sentiront, comme moi, l'inconsistance de plusieurs objections tout au moins naïves. Un critique distingué, M. Joseph d'Ortigue, à la fin de sa brochure « de la guerre des Dilletanti, » nous promet d'approfondir dans un ouvrage spécial et de longue haleine la grave question de l'art et des artistes dans les sociétés anciennes et modernes. Une palingénésie musicale du même auteur a été plusieurs fois annoncée; nous désirons vivement que cette importante publication ne soit pas trop retardé.

d'une façon indirecte: c'est-à-dire en empochant le plus de cachets possible.—Il semblerait aussi que la critique musicale, par son extension, aurait dû constituer une quatrième classe de musiciens, supérieurs aux autres; mais comme jusqu'à présent nos *docteurs* et *nos juges*, (à l'exception de quelques hommes honorables et instruits) n'ont pas d'aigné apprendre beaucoup au-delà des sept notes de la gamme, je craindrais de leur paraître impoli en les confondant sous la vulgaire dénomination de musiciens. Évidemment ces messieurs aspirent à quelque chose de plus élevé!...

Nous nous en tiendrons donc à ces trois divisions de musiciens: exécutans, compositeurs et professeurs,—en laissant au public le soin de les *classer* sous le rapport du talent, en grands et petits, classiques et romantiques, invalides et imberbes, vulgaires et sublimes, etc., etc. —et sous le rapport moral, en *Artistes* et *Artisans*.

Ces deux termes n'ont pas besoin d'être définis. L'initiation morale, la manifestation du progrès humanitaire, au prix des sacrifices et des dévouemens les plus pénibles, en butte aux persécutions du ridicule et de l'envie, tel a été de tout temps, la partage des véritables *artistes*. Quant à ceux que nous qualifions du titre d'*artisan*, il n'y a pas lieu de s'en inquiéter beaucoup. Le petit *trafic quotidien*, les mesquines satisfactions d'amour-propre et de coterie suffisent amplement à leur *importante personnalité*. Ils ont le verbe haut, gagnent de l'argent, se font prôner..... Le public en est dupe quelquefois; mais qu'importe?.....

F. LISZT.

(La suite au prochain numéro.)

GRAND CONCERT DRAMATIQUE DE M. BERLIOZ.

SYMPHONIE FANTASTIQUE.
MÉLOLOGUE, OU RETOUR A LA VIE.
M. LISTZ.

La destinée des hommes de génie présente assez ordinairement deux principaux aspects. Les uns, dès leur entrée dans la carrière, sont reçus par d'universelles acclamations; leurs noms, devenus tout d'un coup populaires, retentissent aux quatre coins du monde, et la plus belle des consécrations humaines, cette canonisation artistique, cette déification terrestre, que l'on appelle l'immortalité, date pour eux de l'instant où leur première œuvre a vu le jour. A ceux-là, génies heureux, le secret, l'énigme, le problème social d'une époque, a été soudainement révélé; ils ont deviné cette pensée mystérieuse et ils l'ont mise en lumière; guidés par un instinct infaillible, ils ont fait connaître les besoins de leur siècle: en creusant dans les entrailles de la société, ils ont rencontré la fibre sympathique. Pour eux aussi, le présent est beau: ils avancent dans la vie, précédés par la gloire et accompagnés des honneurs et de la fortune. — Les autres, prophètes de l'avenir, sont accueillis d'abord par les haines et les risées; leur voix, importune par ce qu'elle parle une langue encore inconnue, est étouffée par des murmures. C'est la voix qui crie dans le désert. Dans ce qui est, ceux-ci voient ce qui n'existe pas encore, et ils racontent l'histoire véritable, mais anticipée, d'un temps non accompli, d'une époque à naître et dont ils ont entrevu les développemens dans un germe caché. Comme leurs prévisions ne sont pas confirmées par les faits, on les nomme fables et folies. Ces hommes sont maudits de la génération qui est, parce que la génération qui est, est pour eux la génération qui n'est plus, et qu'ils lui tiennent le langage de la génération qui n'est pas encore. Pour ces derniers, la vie est dure et semée d'épreuves; ils vivent seuls et mendient souvent leur pain, et, s'ils n'étaient soutenus par leur confiance en eux-mêmes et leur foi en la Providence, ils succomberaient à tant d'humiliations et d'ennuis.

Cependant, depuis qu'il apparaît des hommes inspirés et des hommes de génie sur la terre, l'expérience de siècle en siècle nous apporte un grave enseignement. — Songez, nous dit-elle, que vous avez fait des grands hommes de ceux que nos pères avaient laissé mourir de faim; que les injures à eux faites par les comtemporains, la postérité s'est toujours chargée de les venger, et qu'elle accorde tôt ou tard à leurs ombres les honneurs déniés à leurs personnes. — Ainsi parle l'expérience. Et aujourd'hui, cette vieille institutrice de l'humanité, toujours méconnue et toujours triomphante, semble nous tenir un langage plus sévère: car voici ce qu'elle nous dit: — Que si vous avez un Rossini, un dieu vivant au milieu de vous, comme Voltaire le fut pour le siècle précédent, n'oubliez pas que vous avez eu un Mozart, un Beethoven, qui ont vécu pauvres, ignorés, et qui sont morts, prophètes de la loi d'avenir, offerts en holocauste pour expier les passions et l'ignorance contemporaines. N'oubliez pas que nos pères ont couronné Voltaire pendant sa vie, et que maintenant vous voyez avec indifférence se dessécher les lauriers qui croissaient aux pieds de sa statue. Honorez vos grands hommes, entourez-les de dignités et de biens, mais l'excédant de ces biens, laissez-en jouir l'artiste jeune, patient et courageux, incompris pour vous, mais dont vos fils peut-être béniront la cendre. Ne faites pas de l'or l'unique récompense au génie, faites-en aussi un encouragement et un soutien pour le talent; car si les richesses énervent et corrompent l'ame, la misère la flétrit.

Plus de figures, plus d'ambages: cet artiste jeune, envié, laborieux; cet artiste de génie de nos jours, est pour nous Hector Berlioz. Oui, il faut qu'on le sache, M. Berlioz lutte de toute la force de son talent et de sa volonté contre la jalousie, la haine, la sottise. Il est des gens bien oublieux dans ce monde! Parmi ceux qui s'efforcent de barrer le chemin du théâtre à M. Berlioz, il en est qui devraient se rappeler que, tout partisans et admirateurs exclusifs qu'ils sont devenus des œuvres de Beethoven, ils ont commencé par faire pour, je veux dire *contre* Beethoven ce qu'ils font aujourd'hui contre M. Berlioz. Les mêmes moyens qu'ils ont employés alors, à présent, ils les mettent en œuvre. Il y aurait une histoire curieuse à faire des sollicitations, des répugnances, des défaites, des promesses évasives, des hésitations, des tâtonnemens, des délais, des remises par lesquels les uns voulaient faire adopter, les autres voulaient faire rejeter les symphonies par la Société des con-

certs. Et cependant, la Société vit depuis dix ans et vivra dix ans encore de ces symphonies! Et, je le répète, ceux qui les dénigraient, à cette époque, en sont maintenant fanatiques! Et le public, qui ne les comprenait pas, ne peut se lasser de les entendre! Et cette histoire, curieuse et merveilleuse, n'est pas aussi secrète qu'on pourrait le penser; car elle nous été contée l'an dernier, à Marseille, par un amateur qui en possède tous les documens, et qui a été lui-même témoin oculaire, auriculaire et acteur dans cette grande affaire.

Il est d'autres individus qui, parce qu'ils sont à la tête d'une entreprise de théâtre, s'arrogent le droit de juger des questions d'art. Bonnes gens de province qui grillez de voir ce Paris tant vanté, vous croyez naïvement que les intérêts des arts dominent les intérêts mercantiles. Point du tout. Les intérêts mercantiles en première ligne, puis l'art s'arrange comme il peut; ne vous récriez pas; c'est le monde renversé. Ce Paris, cette capitale des arts, ce centre des lumières et de la civilisation est ainsi fait! On croirait, en vérité, que les danseurs, les chanteurs, les acteurs, les compositeurs sont une foule de bipèdes chantant, dansant, parlant, composant et écrivant aux ordres de MM. tels et tels, et que MM. tels et tels les emploient ou les rejettent, selon qu'ils les jugent propres ou non à servir leurs spéculations. Et qui êtes-vous donc pour interdire à un jeune artiste le sanctuaire de l'art? Le public est le souverain juge. Quand il a prononcé, cela suffit. De quel droit venez-vous vous interposer entre le public et l'artiste, vous dont le rôle est d'être les intermédiaires, le lien, les conciliateurs? Vous ne voulez pas de M. Berlioz? hé bien! qu'il aille à Marseille, et se présente hardiment avec sa partition. Marseille aura la gloire de lui avoir ouvert la carrière, et vous aurez l'humiliation de le recevoir sur la recommandation d'un théâtre de province.

Toutefois, si ces épreuves sont amères et dures, consolons-nous. La persécution! c'est là le caractère, le signe infaillible auquel on reconnaît le génie, la vérité, tout ce qui a vie et avenir, tout ce qui est destiné à agir puissamment sur l'humanité. Oui, la part de Berlioz est déjà belle. A peine âgé de trente ans, il a de la gloire, des ennemis, et, avec tout cela, il a une tranquillité d'ame, une persévérance à toute épreuve. Oui, son sort est digne d'envie, car toutes ces choses font un bel avenir. Oh! n'espérez pas le rebuter. Prenez garde: ce jeune homme que vous voulez abreuver de dégoûts, vous le subirez un jour forcément. Vous le dédaignez maintenant, ou plutôt vous feignez de le dédaigner (au fond il vous fait peur); encore quelque temps, il vous fera la loi, car il ne se découragera pas. Outre le génie, il y a en lui vertu; et j'entends par ce mot cette force de caractère, cette confiance énergique et calme qui n'exclut pas la modestie et qui finit par surmonter tous les obstacles. De ces deux dons, l'un vient de Dieu, et c'est à lui seul qu'on doit en rendre grâces; mais l'autre appartient au jeune artiste, et c'est aussi par là que nous devons le louer et l'admirer. Il vous fera la loi, vous dis-je; et si alors vous ne ressentez en votre ame d'artiste aucune honte d'avoir ainsi prolongé sa quarantaine, peut-être, dans votre conscience de spéculateurs, penserez-vous que vous devrez en éprouver du remords.

Les circonstances rendent ces observations trop pressantes pour que l'obligation où je suis de rendre compte du dernier concert de M. Berlioz, m'ait fait céder au désir de les abréger. Passons maintenant au programme de cette séance. La symphonie fantastique, nous n'en reparlerons point ici. C'est une œuvre aujourd'hui adoptée; et quand je dis qu'elle est adoptée, je ne prétends pas faire entendre qu'elle excite l'admiration de cette foule d'individus qui composent la masse du public. A Dieu ne plaise qu'il en soit ainsi! Le public, le vénérable public pour nous, se compose de ces hommes intelligens, musiciens ou non musiciens, doués d'un profond sentiment de l'art, qui découvrent à travers le tissu des combinaisons harmoniques et des formes matérielles, un nouveau type de pensées, de sentimens, une conception neuve et originale, en harmonie avec les besoins sociaux actuels. Or, voilà les hommes qui ont adopté l'œuvre de Berlioz; et quel que soit leur nombre, nul doute qu'ils n'entraîneront à eux ceux qui se rangent du parti de la résistance. Nous ne prétendons pas que, parmi ces derniers, il ne se trouve des gens distingués, il y en a sans doute: il en est pour qui l'heure de la révélation n'est point venue. Aussi, à chacun de ses concerts, Berlioz voit-il quelques initiés venir grossir le nombre de ses partisans. La séance de dimanche dernier a offert des exemples de cette nature, et l'on ne serait pas embarrassé de les citer.

Il en est d'autres qui, préoccupés de certains systèmes scolastiques, de certains dogmes surannés, se font violence eux-mêmes pour ne pas se laisser emporter au mouvement; leur ame, leur imagination, ce qu'il y a d'instinctif en eux, est déjà ébranlé; leur raison, leurs préjugés, résistent seuls encore. Ces personnes ont touvé néanmoins le moyen de concilier leur foi en leur système avec les sensations que leur procurent les compositions de Berlioz. Ce sont elles qui disent, et nous l'avons entendu nous-même à sa dernière séance, que *cela est fort beau quoique ce ne soit pas de la musique*. S'il en est ainsi, M. Berlioz est sans contredit le génie le plus étonnant qui ait paru sur la terre, car il s'en suit forcément qu'il a *inventé* un art nouveau, un art inconnu, et pourtant un bel art. Assurément ce serait là une gloire dont M. Berlioz se contenterait. Mais malheureusement on a dit aussi, il y a quelque années, que les symphonies de Beethoven *n'étaient pas de la musique*, et si j'ai bien lu l'histoire, c'est aussi le reproche qu'on adressait, au seizième siècle, à ce musicien, Claude Monteverde, qui avait substitué l'harmonie dissonnante à l'ancien système de tonalité du plain-chant. Or, aujourd'hui tout le monde s'accorde à admirer les œuvres de ces deux compositeurs célèbres, et personne ne s'aviserait de dire qu'ils n'étaient pas *musiciens*. On doit donc espérer que, dans un temps plus ou moins éloigné, on accordera la même qualité à l'auteur de la symphonie fantastique; en attendant, prenons acte de l'aveu par lequel on veut bien reconnaître que cet ouvrage, quel qu'il soit, renferme des beautés capables de charmer les oreilles classiques, qui sont pour l'ordinaire d'une délicatesse si exquise et d'une sensibilité si chatouilleuse.

Le *Mélologue* ou *Retour à la Vie*, qui fait suite à la *symphonie fantastique*, a été exécuté dans la seconde partie du concert. J'ai toujours pensé que cette vaste composition perdait à être précédée de la symphonie, qui forme à elle seule un drame complet. L'intérêt dramatique se trouvant divisé, dans le mélologue, entre le monologue de l'artiste, les voix et l'orchestre, il ne saurait avoir cette intensité et cette puissance d'unité si remarquables dans la première partie. Il faudrait une exécution parfaite pour faire oublier ce défaut qui tient seulement à la nature d'une conception d'ailleurs si originale, l'on ne saurait obtenir une pareille exécution avec des chœurs peu nombreux, peu intelligens, peu exercés et des chanteurs

sans voix. Les efforts du chef d'orchestre le plus habile ne peuvent rien faire à cela, et nous n'en rendrons pas moins pleine justice au zèle, à la patience et au talent de M. Girard. Nous savons, nous, que le temps manque souvent à l'orchestre pour faire les répétitions nécessaires ; nous savons les tribulations qu'un auteur éprouve, les obstacles qu'il rencontre, quand il s'agit pour lui de donner un concert. Mais le public ne tient pas compte de ces difficultés, et il met sur le compte de l'ouvrage ce qui le plus souvent dépend d'une foule de circonstances étrangères. M. Berlioz est plus que tout autre exposé à souffrir de ces inconvéniens, en raison de la difficulté de sa musique, et des moyens immenses d'exécution qu'elle exige. Voilà pourquoi le *Chant du Pêcheur*, très-bien chanté par M. Boulanger est, de tous les morceaux dont se compose le *Mélologue*, celui qui a produit l'effet qu'on devait attendre de cette mélodie suave et expressive. Le chœur d'Ombres à l'unisson; *ô souder foul*, d'une hamonie si voilée et d'une couleur si sombre, le chœur des brigands, si hardi, si échevelé, d'un rhythme si puissant, ont été presque défigurés. La symphonie avec chœur sur la *Tempête* de Shakespeare aurait produit beaucoup d'effet, si les chœurs n'avaient presque constamment chanté trop bas. Cette fantaisie est une des œuvres capitales de notre jeune compositeur; outre qu'elle offre de belles et riches mélodies, une orchestration toute créée, l'art des contrastes poétiques y est porté au plus haut degré. Shakespeare y reconnaîtrait son brutal et sauvage Caliban, la noblesse de Prospero et les créations ravissantes d'Ariel et de Miranda.

Il ne me reste qu'un mot à dire, et j'avoue que ce mot m'embarrasse beaucoup ; car je dois parler de M. Listz et des variations sur la *marche d'Alexandre*, de Moschelès, qu'il a exécutées entre les deux parties du concert. Après avoir épuisé toutes les formules laudatives, admiratives sur le talent du plus prodigieux de tous les pianistes, on serait tenté de faire un nouveau dictionnaire, de créer une langue nouvelle. Et, après cela, l'enthousiasme resterait toujours le même et toujours inexprimé. Listz et Berlioz, ce sont deux noms qui marchent ensemble. L'un a pour instrument le piano, l'autre l'orchestre. Mais le premier est maître de son instrument; le second est aux ordres du sien. Et voilà pourquoi l'avenir de Liszt est certain, et incertain l'avenir de Berlioz. Je ne fais ici aucune comparaison ; mais Beethoven n'a pu trouver son orchestre qu'après sa mort. Berlioz vit; il est jeune. Malheur à lui !

Joseph d'Ortigue.

Revue critique.

Trois divertissemens brillans, pour le piano, sur des motifs de *la Juive*, composés par charles schunke, pianiste de la reine. Op. 31. Prix : 6 francs chaque morceau.

Les comptes-rendus qui ont paru sur les concerts de la dernière saison, n'ont fait qu'exprimer notre opinion, en parlant unanimement avec le plus grand éloge du rare talent et des brillans succès de M. Ch. Schunke, ainsi que de l'excellent violon, M. Ernst : mais nous éprouverons une satisfaction particulière à voir le premier de ces artistes s'élancer aussi, comme compositeur, dans une voie où son mérite ne peut manquer de le rendre populaire et de le conduire, dès-lors, aux meilleurs résultats.

Les motifs empruntés par M. Schunke à l'opéra de *la Juive*, sont si bien arrangés pour le piano ; les introductions qui les précèdent sont d'une invention si heureuse et si originale, quoiqu'elles se lient étroitement aux motifs, que cette nouvelle production de l'auteur est digne de l'accueil le plus empressé. La plupart des formes dont M. Schunke revêt les développemens de ses motifs, en les entremêlant souvent des épisodes les plus gracieux qui produisent les plus heureux contrastes, s'élèvent bien au-dessus du *train-train* ordinaire des variations; et, malgré leur caractère brillant, ses compositions sont si sagement écrites, que l'exécution en devient naturellement beaucoup plus facile. Le style en est toujours élégant, et la critique n'y trouve jamais à signaler des fautes contre les règles grammaticales de la musique.

Est-il besoin d'autres qualités encore pour s'attirer l'attention particulière des amateurs de l'art musical?

La petite coquette, rondino pour le piano, composé par charles schunke. Op. 15. Prix : 6 fr.

Tantôt gai, tantôt sérieux, un moment agaçant, un instant après grondant, tel est ce joli rondo, qui, en passant d'une forme et d'un rhythme à un autre, est presque toujours soutenu dans ses balancemens par une agréable harmonie. Il prend à tout instant une physionomie nouvelle, quoiqu'il reste toujours le même. Sans rien avoir de prétentieux, il n'est jamais plat ou trivial, et nous pouvons donc le recommander, comme une charmante production, aux petits et aux grands amateurs du rondino.

Air suisse, varié pour le piano, par charles schunke. Op. 17. Prix : 6 fr.

A la suite d'une courte introduction, très-bien conçue et fort bien écrite, vient le thème, air suisse assez connu, mais extrêmement agréable. Puis succèdent quatre variations très-brillantes, dont la troisième surtout mérite une mention particulière. La finale forme une walse, dont le rhythme dansant plaira certainement à tout le monde. Ce morceau offre un peu moins de difficultés que le précédent.

La Coquette, scène de bal pour le piano, par H. Herz. Op. 79. Prix 7 fr. 50 c.

Le titre de ce morceau est piquant; mais il serait plus exactement nommé *Prélude et Valse*. En effet, c'est là, malgré la meilleure volonté de notre part, tout ce que nous trouvons dans cette composition, où nous ne découvrons rien qui puisse justifier le titre que lui a donné M. Herz : et si cet auteur a songé à imiter la délicieuse « Invitation à la Valse » de Weber, il est, dans l'exécution de sa pensée, demeuré bien en arrière de son modèle. A la place de l'introduction si expressive, si vraie et si caractéristique de Weber, nous trouvons ici une longue page remplie de figures rhythmiques sans mélodie et sans grace. Au milieu de ces figures, on ne remarque de saillant, quant à l'orthographe musicale, que l'idée qu'a eue M. Herz de faire parai-

tre, sans façon, dans la deuxième ligne, l'accord parfait de mi bémol et de la bémol a côté de la tonalité de ut dièse mineur au lieu de se servir de l'accord parfait de ré dièse et de sol dièse, qui trouvaient naturellement ici leur place. Nos bons vieux auteurs appelaient cela des fautes. M. Herz voudrait-il s'excuser en faisant remarquer que les accords qu'il a employés, se lisent plus facilement que les autres? Nous lui ferions alors observer qu'il aurait mieux valu écrire tout le morceau en ut majeur. La valse qui succède à l'introduction, se développe d'une manière assez correcte, et, à l'exception de quelques traits qui rappellent beaucoup la valse célèbre du duc de Reichstadt et quelques autres morceaux à la mode, nous n'y trouvons rien de particulier à louer ni à blâmer. Heureux l'homme qui sans rougir, a le courage de cultiver son art d'une telle manière et dans un tel esprit!

Fantaisie brillante pour le piano forte, composée sur un thème de Rossini, par L. Ancot. Op. 49. Prix 6 francs.

Pour ne pas répéter ici les observations que nous avons souvent émises sur la trivialité des variations, forme qui se cache ici sous le beau nom de fantaisie, sur la platitude ordinaire des variations brillantes et sur ces insignifiantes rapsodies si entièrement dénuées de tout intérêt artistique et qu'on pare du nom de compositions musicales, nous nous contenterons de consigner ici l'existence du présent ouvrage, en remarquant qu'il n'est pas d'une exécution difficile.

Fantaisie sur une marche italienne, pour le piano, par L. Ancot. Op. 45. Prix 6 fr.

Une introduction, un thème (tempo di Marcia) quatre variations et un rondo final, le tout assez difficile d'exécution, d'un sens toujours facile à comprendre et d'un effet souvent fort agréable pour l'oreille, en somme une production qui n'est ni plus mauvaise ni meilleure que celles qui paraissent tous les jours, voilà ce qui constitue le présent ouvrage et voilà tout ce que nous en pouvons dire. Nous n'y avons rien trouvé qui ressemblât à une fantaisie, et cela est d'autant plus naturel que, variations et fantaisie, sont deux choses entièrement opposées et qui s'excluent pour ainsi dire l'une l'autre.

Grande fantaisie et varitions de concert pour le piano par L. Ancot. Op. 44. Prix 7 fr. 50 c.

Encore une fantaisie et cette fois « une grande fantaisie » et en outre des variations de concert; ce n'est donc plus ici une fantaisie en forme de variations comme on l'entend généralement, mais bien une grande fantaisie et des variations de concert. Or, voici ce que nous trouvons dans les 20 pages qui forment l'œuvre de M. Ancot : Page 2 et 3 : une introduction. Page 4 : Variation 1. Page 7, variation 2. Page 9, variation 3. Page 11, variation 4. Page 14, le finale qui remplit 7 pages et, nulle part, rien qui ressemble à une grande fantaisie. Que veut donc dire M. Ancot avec son titre? Ces variations de concert peuvent faire passablement de bruit, car elles sont riches en accords parfaits brisés et en accords de septième, en gammes diatoniques et chromatiques en unissons, en tierces et en octaves; le compositeur ne se fait pas faute non plus de masses compactes de tons, car ses accords se composent presque toujours de six et même de huit notes et le thème lui-même est écrit entièrement en octaves pour ne pas apparaître avec trop de désavantage contre ces masses dont nous parlons. Or tout cela prouve jusqu'à l'évidence un profond matérialisme musical qui ne peut rien avoir de commun avec l'art en général et moins encore avec la musique, le plus sublime et le plus spirituel de tous les arts; que M. Ancot écrive moins, qu'il se réchauffe à la lecture des chefs-d'œuvre classiques, nous sommes assurés qu'il parviendra à créer des productions plus dignes et de lui-même et de l'art.

Variations brillantes à 4 mains pour le piano sur le thème : *La ci darem la mano,* de Mozart, composées par J. Klemmzynski. Op. 5. Prix 7 fr. 50.

L'inimitable motif de Mozart est varié ici plusieurs fois sans prétention, sans difficultés et aussi sans originalité, mais de telle sorte cependant que le tout produit un bon effet et peut être joué avec plaisir et profit par les amateurs de musique facile à quatre mains; aussi le leur recommandons nous volontiers.

NOUVELLES.

*** La vingt-unième représentation de *la Juive* et la cent vingt-cinquième représentation de *Robert-le-Diable* ont attiré autant de monde que la salle de l'Opéra pouvait en contenir. La recette a toujours dépassé 10,000 fr., et on a renvoyé *beaucoup* de monde. — Il faut avouer que M. Véron est un directeur bien heureux!

*** *La Croix-d'Or*, qui doit s'appeler à l'Opéra *l'If*, n'est pas encore en répétition.

*** La représentation que l'Académie royale de musique devait donner dimanche dernier 3 mai, n'a pas eu lieu, sans doute à cause du beau temps qui menaçait de la rendre infructueuse.

*** Rien n'établit plus clairement la haute admiration que la *Juive* obtient auprès des connaisseurs, que l'engagement qu'on a offert à Mme Malibran pour le théâtre Drury-Lane à Londres, et que cette grande cantatrice vient d'accepter. On lui donne pour une seule saison 2,000 liv. sterling (cinquante mille francs) à la condition qu'elle se chargera du rôle de Mlle Falcon dans l'opéra de M. Halévy.

***M. X. Serda, qui vient d'être engagé à l'Opéra pour l'emploi des basse-tailles, a choisi, dit-on, pour rôles de débuts le Bertram de *Robert-le-Diable*, et le docteur Fontanarose du *Philtre*, la petite pièce après la grande, le bouffon à côté du tragique.

*** On répète toujours avec activité, à l'Opéra-Comique, les opéras de MM. Gomis et This.

*** Mme Rifaut a remplacé avec succès Mme Ponchard dans *le Cheval de Bronze*. Mle Hanchoz s'est fait aussi applaudir en remplaçant à l'impromptu Mle Fargueil dans le troisième acte du même ouvrage.

*** Chollet et Mle Prévost sont partis de la Haye le 1er mai, pour se rendre à Paris. Leur dernière représentation a été pour eux un triomphe; rappelés à grands cris, ils ont été inondés d'une pluie de couronnes. Chollet à reçu du fils du prince d'Orange le cadeau d'une magnifique tabatière d'or. Nous avons une cour qui ne traite pas aussi généreusement les artistes.

*** Hébert et sa femme, (Mlle Massy) vont remplacer à La Haye, Chollet et Mlle Prévost. Pauvres Hollandais! c'est bien

le cas de vous rappeler l'hémistiche du poète latin : *in pejus ruere*.

*** Le jeune Carly, qui l'année dernière s'était posé à l'Opéra en émule de Perrot, est de retour à Paris après une longue tournée départementale où il a rebondi de succès en succès.

*** Un artiste de l'ancien Odéon, M. Milhès, qui s'est fait entendre récemment dans plusieurs concerts, doit débuter prochainement à l'Opéra-Comique.

*** Le danseur Daunont, qu'on a vu à l'Opéra, vient de débuter à Lyon, où il s'est fait applaudir.

*** S'il en faut croire les journaux allemands, Paris possédera bientôt la célèbre cantatrice Sabine Heinefetter.

***On annonce l'arrivée prochaine à Paris, des frères Bohrer, jumeaux de talent et de renommée.

*** M. Cartigny, directeur du théâtre royal de Bruxelles, a déposé son bilan. Puisse M. Bernard, le futur directeur, relever une entreprise qui n'est pas sans importance pour les progrès de l'art musical en France ! Car parmi les artistes qui sont venus étudier avec succès dans notre Conservatoire, on compte plusieurs Belges, chez qui le goût de la musique ne se serait peut-être jamais développé, s'ils n'avaient entendu exécuter sur une scène où l'on parle la même langue que nous, les chefs-d'œuvre de notre grand Opéra et de notre Opéra-Comique.

*** Génot, qui s'était chargé de la direction du théâtre de Gand, vient d'y renoncer, après un très-court essai. Il paraît que la Belgique n'est pas *l'Eldorado* ou la terre promise des directeurs.

*** Mme Pouilley, cantatrice qui s'est fait long-temps distinguer à Paris, vient de quitter Lille pour aller remplir un engagement qu'elle a contracté à Bordeaux. Elle y trouvera une redoutable concurrence dans les souvenirs laissés par Mme Damoreau-Cinti.

*** Les journaux hollandais rapportent que le jour de Pâques, Mme la comtesse Rossi (Mlle Sontag) a chanté les solos dans une messe en musique qui a été exécutée dans l'église catholique à La Haye ; une foule immense assistait à ce service. Plût au Ciel que Paris fût appelé quelque jour à en voir célébrer un semblable ! Ni le clergé, ni l'illustre cantatrice ne se plaindraient ce jour-là de la rareté *des fidèles*.

*** Le directeur du théâtre de Poitiers vient d'improviser ce qui, suivant le crispin des *Folies amoureuses*,

... en musique est un morceau bien fort.

c'est-à-dire : une fugue, il s'est esquivé, ne laissant à ces administrés que l'espérance, et une lettre où il promet de s'acquitter envers eux de ce qu'il leur doit, dans dix ans, si la fortune qu'il va chercher en Amérique, le traite mieux dans le nouveau monde que dans l'ancien.

*** M. Colenille, directeur du théâtre d'Orléans vient d'engager Mlle Constant, jeune élève distinguée de MMmes Damoreau et Ponchard. Il attache aussi à la troupe Mlle Gabrielle, qui ne s'est montrée jusqu'ici qu'au Gymnase. C'est ainsi, on se le rappelle, qu'avait commencé Mme Méric-Lalande, aujourd'hui l'une des notabilités du chant. Puisse Gabrielle avoir le sort de la brillante devancière dont elle a suivi l'exemple !

*** Depuis quelques années l'usage s'est introduit dans la Prusse Rhénane, de donner à certaines époques, de grandes fêtes musicales, qui ont la puissance d'attirer sur un point les artistes et les dilettantes de cette partie de l'Allemagne. Dans l'origine, quatre villes s'étaient associées pour ces fêtes brillantes, c'étaient Cologne, Aix-la-Chapelle, Dusseldorf et Elberfeld ; chacune était tour à tour le théâtre de la solennité. Les musiciens étrangers recevaient l'hospitalité chez les habitans. Elberfeld a été exclue de l'union à cause de l'esprit égoïste de sa population de marchands et de boutiques, qui se sont refusés à bien traiter les artistes. En 1832 la réunion eut lieu à Aix-la-Chapelle, sous la direction de Ferdinand Ries. En 1833 le concert fut dirigé à Dusseldorf par le jeune Félix Mendelsohn Bartholdy, qui sera aussi le directeur de la fête prochaine de Cologne. Dans cette ville on a mis à la disposition des artistes, la fameuse salle dite de Gurzenich, qui a été habitée par Frédéric Barberousse, et qui est si vaste qu'au bal du carnaval dernier 3,600 personnes ont pu danser à l'aise dans son enceinte. On y disposera pour accompagner l'oratorio, Salomon de Hændel l'orgue immense de l'église Saint-Humbert. Ce sera comme un congrès de tous les artistes de la Prusse Rhénane.

*** Le congrès méridional, dont la solennité si favorable aux lettres et aux arts, rappelle à Toulouse les glorieux souvenirs de Clémence Isaure, vient d'ajourner au 15 juin son ouverture annoncée pour le 10 mai, afin de la faire coïncider avec celle de l'exposition des produits du Midi, fixée à cette époque. Nous n'avons pas à entretenir nos lecteurs des autres promesses de cette imposante réunion ; mais nous ne saurions négliger celles qui se rattachent à notre spécialité, ce qui donnera cette année au congrès de Toulouse une éminente supériorité sur toutes les réunions de ce genre, ce qui assure vraiment sa durée et l'enracine profondément dans le Languedoc, où la passion et l'instinct de la musique forment une seconde nature, c'est la magnifique fête musicale qui désormais se tiendra chaque année à pareille époque. Trois cents artistes et cent cinquante amateurs environ se sont fait inscrire pour exécuter sur une large échelle plusieurs morceaux des grands maîtres, et les quatre pièces couronnées cette année par le jury chargé de juger le concours musical ; deux cent cinquante chanteurs, dirigés par trois des plus habiles artistes du théâtre, (Mlle Berthault, MM. Lafeuillade et Rey) forment un chœur magnifique dans lequel abondent ces voix fraîches, puissantes et pures, naturellement harmonieuses et savantes sans travail, que produit le Languedoc. M. Vignoles, secrétaire de la section de musique, a rassemblé avec un zèle infatigable tous les enfans de chœurs de la ville, tous les enfans des écoles primaires, et les choristes du théâtre pour en composer ces chœurs gigantesques que ne peuvent trop admirer ceux qui les ont entendus. Voici les morceaux que l'on doit exécuter : PREMIER CONCERT : 1° La création de Haydn, 2° chœurs du Messie de Handel, 3° *gloria in excelsis* de la première messe de Chérubini ; 4° deux des morceaux couronnés. SECOND CONCERT : 1° Symphonie militaire de Haydn, 2° chœur de *Médée* de Cherubini, 3° introduction de *Il crociato* de Meyerbeer ; 4° chœur de *Fidelio* de Beethoven, 5° final de *don Juan* de Mozart. Cette espèce de tournoi musical ne peut manquer d'agir vivement sur l'ame impressionnable des artistes méridionaux. Heureuse Toulouse, on voit bien qu'elle est loin du contact et de l'influence de notre *national* gouvernement ! car on s'y occupe avec ardeur et liberté de ce qui peut favoriser les progrès des beaux-arts. A Paris, ils ont, ces généreux protecteurs, sacrifié l'école fondée et soutenue par le zèle et les efforts de Choron ! Nous n'ajouterons pas de réflexions à ce contraste ; il parle assez éloquemment.

*** *Tout est dans tout*, dit la méthode Jacotot ; on ne doit donc pas s'étonner de voir quelquefois la musique mêlée à la politique ; et nous ne sortons point de notre cadre en parlant d'une émeute qui a eu lieu à Sarragosse, à propos d'une représentation musicale sur le théâtre de cette ville. Un chantre de l'église cathédrale ayant paru dans cette occasion sur le théâtre, fut le lendemain destitué par un intolérant archevêque. Le peuple prit fait et cause pour le chantre, et dans sa fureur, se précipita dans un couvent où il tua douze moines ou prêtres. Du sang répandu pour quelques notes !... C'est pire qu'à l'époque où en France on se battait à l'Opéra pour le côté du roi ou de la reine.

*** Les journaux de Lyon parlent avec les plus grands éloges de l'inventeur d'un *harmonica en bois* ; cet artiste, M. Sankson, après avoir, il y a trois ou quatre ans, séjourné inutilement pour sa réputation à Paris, où les troubles politiques d'alors ne permettaient guères de s'occuper des arts et de leurs progrès, alla faire admirer dans nos provinces l'ingénieux mécanisme et les sons mélodieux de son instrument. Nous citerons quelques phrases du journal auquel nous empruntons ces détails. « Qu'on se figure vingt-quatre morceaux de bois de sapin, quatre petits rouleaux de paille et deux baguettes, le tout d'un tel volume qu'on l'apporterait dans un foulard ; voilà l'appareil dont se compose l'instrument de M. Sankson, et c'est de cet instrument que l'inventeur tirera les mélodies les plus suaves, les harmonies les plus savantes. Toutes les sommités musicales ont payé à ce virtuose le tribut de leur admiration..... Paganini, le violon incarné, qui certes fait autorité en matière d'harmonie, disait à Hambourg : *sono sorpreso dalla maestria colla quale si tratta l'armonica di legno.* »

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIÉE PAR MAURICE SCHLESINGER.

3 Quadrilles de Contredanses, suivis de valses, POUR LE PIANO-FORTE

SUR DES MOTIFS FAVORIS

DE LA JUIVE,

PAR

J. B. TOLBECQUE

ET PAR

MUSARD.

Trois recueils de chaque auteur. — Prix de chaque : 4 fr. 50 c.

Les Délassemens de l'Étude,

CHOIX DE

72 MOTIFS FAVORIS

DE

Adam, Halevy, Meyerbeer, Rossini, Weber, etc.,

ARRANGÉS

POUR DEUX FLUTES,

PAR

COTTIGNIES.

quatre suites, contenant :

PREMIÈRE SUITE.

1. Marche du Tournoi.
2. Galopade allemande.
3. Vive l'Italie, du Dilettante.
4. Air de la Straniera.
5. Barcarolle de Venise.
6. Dernière pensée de Weber.
7. Galopade hongroise.
8. Chœur des buveurs de Robert.
9. Valse allemande.
10. Thème de Hummel.
11. Air napolitain.
12. Sicilienne de Robert-le-Diab.
13. Sérénade, de Mozart.
14. Thème d'Oberon, Weber.
15. Air de la Dame du Lac.
16. Valse infernale de Robert.
17. Ranz des vach., de Meyerbeer.
18. Air allemand.

DEUXIÈME SUITE.

19. Valse de Hummel.
20. Mandolinata (air napolitain.)
21. Airs des Créoles, de Berton.
22. Thème d'Oberon, de Weber.
23. Romance, de Lafont.
24. Avec nous venez danser, Adam
25. Anglaise.
26. Ronde de la Tentation.
27. Air du Proscrit.
28. Couplets du proscrit.
29. Romance de Ludovic.
30. Prière de Ludovic.
31. Robert-le-Diable.
32. Cavatine de Robert-le-Diable.
33. Romance du Revenant.
34. Air de Robert-le-Diable.
35. Air de la Batelière, d'Adam.
36. L'enfant du Régiment.

TROISIÈME SUITE.

37. Romance de Ludovic.
38. Air du Proscrit.
39. Couplets de Ludovic.
40. Romance, de Lafont.
41. Ballade du Revenant.
42. Valse du duc de Reichstadt.
43. Air de la Tentation.
44. La brise du matin.
45. Romance de Ludovic.
46. Romance du Proscrit.
47. Air suédois.
48. Chanson du Revenant.
49. Air danois.
50. Quand je quittai la Normandie
51. Air de la Tentation.
52. Air du Proscrit.
53. Prière de la Tentation.
54. Air de la Tentation.

QUATRIÈME SUITE.

55. Air de la Tentation.
56. Couplets du Revenant.
57. Air de Robert-le-Diable.
58. Air suisse.
59. Ballade de Robert-le-Diable.
60. Air de la Tentation.
61. Air de Ludovic.
62. Villanella de Ludovic.
63. Air du Revenant.
64. Air de Ludovic.
65. Air du Proscrit.
66. Valse du Revenant.
67. Air du Revenant.
68. Air du Proscrit.
69. Air de la Tentation.
70. Air du Dilettante d'Avignon.
71. Air du Dilettante d'Avignon.
72. Tyrolienne.

Prix de chaque suite, 6 francs.

Le même ouvrage pour une flûte, divisé en 2 suites chaque, 6 francs.

Le même ouvrage, arrangé pour 2 violons, par GARD et PANOFKA, 4 suites, prix de chaque suite, 6 fr.

Le même ouvrage arrangé pour *violon* seul, 2 suites, prix de chaque suite, 6 francs.

Mendelsohn-Bartholdy. Op. 30. Second recueil de romances sans paroles, pour le piano.	7	50
Duvernoy. Op. 70. Fantaisie brillante pour le piano sur le chœur des buveurs de la Juive.	6	
Kalkbrenner. Op. 129. Rondo brillant pour le piano sur la grande marche du cortége de la Juive.	6	
Sowinski. Op. 40. Fantaisie caractéristique pour le piano sur le grand trio de la Juive.	7	50
Ch. Schunke. Op. 25. Grandes variations brillantes sur le galop de la Tentation.	7	50
Ch. Schunke et *Ernst*. Op. 23. Rondo allemand pour piano et violon sur des motifs d'Oberon.	9	
— — Op. 26 Introduction, variations et final sur une valse favorite de Strauss, pour piano et violon.	9	
H. Berton. La Jeune Religieuse, paroles de M. Bétourné, dédiée à Mlle Falcon.	4	50
F. Hiller. La Fiancée du Pêcheur, Lied.	2	
— Le Songe, paroles de M. H. de Tasques.	4	50

PUBLIÉE PAR DELLOYE.

Labarre. Récréations musicales pour harpe. 4 suites, chaq., net.		3	75
— La Compagne du Bandolero, ballade.	—	1	
— Esmeralda, romance.	—	1	
— Fuite du Harem, romance.	—	1	
— Le Matador, romance.	—	1	
— Méphistophélès, ballade.	—	1	
— Le Pêcheur, romance.	—	1	
— Les Rives de l'Èbre, nocturne à deux voix.	—	1	
— Saint-Marc, barcarolle.	—	1	
— La Tartane, romance.	—	1	
— Une Aventure de bal, valse.	—	1	
— Zelmire, romance.	—	1	
Panseron. Amour de la nature, nocturne à deux voix.	—	1	
— La Bague, romance.	—	1	
— Le Délire, scène de bal.	—	1	
— Endors-toi doucement.	—	1	
— Esmeralda.	—	1	
— Fiancée du Tyrolien.	—	1	
— Livrons-nous à la brise, nocturne à deux voix.	—	1	
— Les Gondoliers de Constantinople, idem.	—	1	
— Tout se tait, plus de bruit, idem.	—	1	
— Le Pacha d'Égypte, chant oriental,	—	1	
— Le Rasdago, boléro.	—	1	
Auber. Le Cheval de bronze, opéra férie en trois actes.			
— — Nos 1. Air.	—	2	25
— — 2. Trio.	—	2	25
— — 3. Couplets.	—	1	
— — 4. Air.	—	2	25
— — 5. Quintetto.	—	4	
— — 6. Ballade.	—	1	25
— — 7. Air.	—	2	25
— — 8. Couplets.	—	1	25
— — 9. Air.	—	2	25
— — 10. Duo.	—	2	50
— — 11. Trio.	—	2	50
— — 12. Cavatine.	—	2	25
— — 13. Duo.	—	2	50
— — 14. Couplets.	—	1	
— — 15. Duo.	—	2	50

PUBLIÉE PAR DELAHANTE.

Ch. Chunke. Op. 15. La Petite Coquette.	6	
— Op. 20. Rondo Mignon.	6	
— Op. 17. Air suisse varié.	6	

PUBLIÉE PAR FARENC.

Mme *Farenc*. Op. 14. Les Italiennes, trois cavatines variées.	6	
— Op. 15. Variations brillantes sur Anna Bolena.	7	50

PUBLIÉE PAR M. HENRY LEMOINE.

Lemoine et *Louis*. Divertissement pour piano et violon, ou flûte avec violoncelle, ad libitum, sur des motifs de la Sentinelle.	7	50

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, HALÉVY (professeur de contrepoint au Conservatoire), JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 20.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 17 MAI 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress. Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

DE LA SITUATION DES ARTISTES,

ET DE LEUR CONDITION DANS LA SOCIÉTÉ.

(Troisième article.)

Avant de passer à des considérations spéciales sur les différentes relations des *artistes musiciens*, et de définir le plus exactement qu'il me sera possible la situation et les rapports généraux des *compositeurs*, des *exécutans* et des *professeurs*; — avant d'oser toucher (d'une main profane et téméraire peut-être) au *Sanctuaire des traditions musicales*, vulgairement nommé *Conservatoire* ou *École royale de musique*, et d'examiner avec quelque détail la *direction* de nos *théâtres lyriques*, des sociétés *philharmoniques*, des *concerts* et de ce qui nous reste de *débris* de musique religieuse en France; — avant de hasarder modestement quelques-unes de ces questions que soulèvent chaque jour tant de lacunes à combler, tant d'améliorations désirées ou projetées à réaliser, et de *préciser* enfin ce que sont et l'*enseignement* et la *critique* musicale dans leurs divers embranchemens, — j'insisterai encore sur deux points d'un ordre plus général.

Ceux qui ont bien voulu donner quelque attention aux deux articles précédens, ne devront guère s'étonner si maintenant je viens à dire, à avouer douloureusement, que — sous le triple rapport politique, social et religieux — le FAIT *principal*, *dominant*, qui ressort de l'histoire de la musique et des musiciens, depuis deux siècles, — c'est leur SUBALTERNITÉ.

Je ne sais si ce mot, qui pour moi exprime une chose rigoureusement démontrée, je ne sais si on le tiendra pour *faux* ou *exagéré*. — Quelques personnes (bien intentionnées du reste), pour en contester la justesse, ne se feront peut-être pas faute d'alléguer « la » *splendeur* de l'*art*, — les *honneurs* rendus aux *artistes* » dans le siècle dernier et au commencement de celui-» ci; » — d'autres me reprocheront probablement aussi d'*oublier* et de *méconnaître* d'assez nombreuses améliorations dans la position des artistes de notre temps, « leur » *fortune*, — leur *considération*, — le *pied d'égalité* » qui s'établit insensiblement entre l'*aristocratie* de la » *naissance*, l'*aristocratie* de la *fortune* et celle de la » *capacité*, etc., etc. — »

Il n'est malheureusement que trop facile de répondre à ces objections si écrasantes en apparence. Et d'abord, j'accorde volontiers et de bonne grace aux uns et aux autres, tous les faits *secondaires* plus ou moins connus qu'ils se donneront la peine de produire. Loin de détruire le FAIT *essentiel* que j'avance, et qu'au besoin j'oserai établir *positivement*, ils ne font tout au plus que le *voiler* ou l'*envelopper*.

C'est chose superflue, ce me semble, que de rappeler de nouveau ici à ceux qui ne cessent de nous vanter en pompeuses phrases de rhétorique les *magnificences* et les *douceurs infinies* d'un prétendu *Eldorado d'artistes* (dont la position géographique reste encore à découvrir), la CUISINE de l'électeur de Salzbourg, illus-

tré par Mozart,—la KOTH GASSE (rue de la Boue!), consacré par l'abandon et le délaissement de Beethoven ! ! !

Quant aux argumentateurs optimistes pour lesquels tout progrès s'est accompli et arrêté à la glorieuse proclamation de la Charte de 1830, je me permettrai de leur demander *de quelle façon* ils entendent cette *aristocratie de l'intelligence*, constituée par les écrivains et les avocats, et quel rôle on nous a donné à jouer jusqu'ici, à nous musiciens?.... Je leur demanderai encore ce qu'ils pensent de l'*excommunication religieuse* qui, en France, frappe encore une si notable portion d'entre nous, et des *escaliers* de *service* par lesquels, dans les maisons aristocratiques de Londres, on fait passer des artistes de premier ordre, tels que Moscheles, Rubini, Lafont, Pasta, Malibran, etc., etc.—

Quel est donc l'INITIATIVE et l'ACTION SOCIALE réservée à l'art musical, et que signifient les *prostrations* et les *pasquinades forcées* de tant d'artistes déchus de leurs nobles prérogatives?....

Ce serait peut-être ici le lieu de remarquer (au risque d'exciter quelque hilarité sur le banc des *docteurs*) qu'il y a peu d'années, trois poètes, MM. de Chateaubriand; Canning et Martinez de la Roza, étaient à la tête du gouvernement de trois nations puissantes, et que jamais *musicien* n'a influé largement et politiquement sur les destinées de son pays. Il est vrai qu'à peu près en même temps que *Lamartine et Monsieur Viennet*, représentaient chacun (à la Chambre des députés) une face différente de la poésie contemporaine, *feu* l'empereur d'Autriche *baronisa* Paganini ; son *ex* et *feu* Majesté impériale, royale et constitutionnelle don Pedro, daigna nous faire entendre une ouverture de sa composition aux Italiens, — et que ces jours derniers encore les feuilles politiques nous ont cérémonieusement annoncé que M. Donizetti *avait eu l'honneur d'être reçu* par leurs Majestés le roi et la reine des Français. Ce sont toujours des compensations et de bonnes pierres d'attente!.....

Un autre FAIT qu'on peut regarder à la fois comme *cause* et *effet* de la *Subalternité* des musiciens, c'est le MANQUE de FOI, —l'ÉGOISME *mesquin* et MERCANTILE d'un grand nombre d'entre eux. . . . . .

. . . .

. . . .

Mais, n'est-ce pas là le contre-coup du siècle travaillé d'un mal universel ?... Les apostats de l'art sont-ils les seuls, ont-ils été les premiers à se prosterner en foule devant l'ignoble Veau d'or?... Qui oserait le dire et les condamner sans appel ?...

Tous les penseurs, tous les écrivains illustres ou ignorés, ont signalé ce *vide de croyance*, cette absence de tout *lien commun*, qui entraîne infailliblement la prédominance brutale des intérêts matériels, comme la grande plaie de notre époque. Nulle classe n'a su y échapper; princes, prêtres, juges et soldats, tous ont été envahis par une effroyable contagion..... Et nous aussi hélas! nous, PRÊTRES de l'ART, chargés d'une mission et d'un *enseignement* sublime, au lieu de demeurer *fermes* et *vigilans* comme les sentinelles du Seigneur qui ne se taisent ni nuit ni jour, au lieu de veiller et de prier, d'exhorter et d'agir, nous nous sommes affaissés et misérablement accroupis dans la fange dorée.......

Toutefois, rien n'est désespéré, rien n'est perdu encore. Plusieurs sont restés debout et ont combattu; d'autres se réveillent et reprennent leurs armes;... d'autres encore viennent se joindre et se rallier à cette milice sainte. COURAGE et ESPOIR !—Une nouvelle génération marche et avance; — de fortes études ont nourri en elle le sentiment de sa dignité, la conscience de sa force. Pleins de respect et d'admiration pour tout ce qui fut grand dans le passé, elle n'aura garde de rompre la glorieuse chaîne de la tradition ; accessible à toutes les nobles ambitions, elle saura s'emparer de toutes ses belles destinées et donner à l'art une haute et puissante impulsion. — Faisons place à ces *nouveaux envoyés* : écoutons la *parole*, la PRÉDICATION de leurs œuvres ! !

F. Liszt.

Errata. — A la fin du dernier article sur la situation des artistes au lieu de « l'initiation morale, la manifestation du progrès humanitaire, etc. » — Lisez : « l'initiative morale, la manifestation du progrès, etc. »

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Londres, 4 mai 1835.

SITUATION DE L'ART MUSICAL EN ANGLETERRE.

Depuis vingt ans, la musique a fait de grands progrès en Angleterre, tant à Londres que dans la province. Ne pouvant nous dissimuler que nous ne possédons guère de musique nationale, et que notre pays ne produit guère non plus de compositeurs, nous avons eu recours à la musique italienne et allemande. Nous avons introduit les chefs-d'œuvre des artistes de ces contrées dans nos théâtres, dans nos salles de concert et dans nos *salons*, et, par notre libéralité, nous avons encouragé les artistes eux-mêmes à se fixer parmi nous : en un mot, nous avons fait dans ces vingt années, ce que les Français avaient fait avant nous, et, quoique tardivement, nous arrivons à avoir une école nationale. Toutefois, nous commençons à nous montrer ingrats envers nos maîtres. Parmi nos musiciens, il a surgi en dernier lieu une faction, dont la tendance ostensible est bonne et louable, mais dont les desseins *véritables* ne mé-

ritent que le blâme de tous les hommes éclairés, puisqu'elle vise avant tout à *décourager* et à éloigner le talent étranger. Les membres de cette faction s'en vont criant partout que le génie naissant de nos jeunes artistes est refroidi et paralysé par l'indifférence du public, dont tout l'intérêt et toute la bienveillance, disent-ils, se concentrent sur les Italiens, les Allemands et les Français. Cette cabale a réuni un très-grand nombre de professeurs anglais, bien que seulement quelques professeurs distingués se soient joints à eux, si tant est, d'ailleurs, que nous en possédions de cette dernière catégorie. Toutefois, ils crient haut et fort, et leurs complaintes, dont quelques journaux, et notamment le nouveau *Musical Magazine*, se sont rendus les échos, ne laissent pas de faire impression sur le public.

Afin de mieux réaliser ses projets, cette *junte* a créé une société, celle des *musiciens britanniques,* qui est déjà très-nombreuse. Aucun étranger n'y est admis, et, dans les concerts qu'elle donne, on n'exécute d'autre musique que celle dont les membres de la société sont les auteurs. Dès lors, on régale les auditeurs d'un déluge de productions informes, et qui sentent l'écolier dans toutes leurs parties. Des adeptes présomptueux, qui s'imaginent être des Mozart et des Beethoven, se font recevoir membres de cette société, et leurs indigestes et dures symphonies, concertos, grandes scènes, etc., après avoir été applaudis par un certain nombre de *claqueurs*, durant l'exécution, sont ensuite préconisés, dans le langage le plus *outré*, par quelques journalistes qui déclarent, sans hésiter, que ces compositions ne le cèdent en rien aux œuvres des plus grands maîtres étrangers. C'est vraiment aller jusqu'à la folie; mais le mal engendrera lui-même le remède. Le public anglais, qui fréquente ces concerts, est aujourd'hui habitué à entendre de la bonne musique, et il sait fort bien distinguer la différence qui existe entre une symphonie de Mozart et une symphonie d'un des membres de la société des musiciens britanniques. Ces derniers ont beau calquer scrupuleusement la construction et les proportions de leurs symphonies sur celles de Mozart; ils ont beau étourdir l'oreille de leurs auditeurs par le bruit des trompettes, des trombones et des timballes; le public est fatigué de ce tapage. Il dit que c'est très-beau, et il applaudit pendant qu'il est au concert; mais il oublie d'y retourner, et tout l'auditoire de ces réunions musicales ne se compose guère plus actuellement que des membres de la société, de leurs familles et de la coterie de la presse, que l'on y admet *gratis*, afin qu'elle s'acquitte de son métier de *prônerie* dans les journaux. Cette société ne tardera pas à reconnaître qu'en adoptant ce système étroit et exclusif, elle est tombée dans une grande et fatale erreur.

Cependant, il existe à Londres quelques autres institutions, qui ont beaucoup contribué au progrès de la musique. Parmi ces établissemens, je citerai d'abord le conservatoire, qu'on nomme «*the royal academy of music*», dont les dépenses sont couvertes, tant par les souscriptions d'un certain nombre de personnes de la noblesse et du reste de la société, que par le prix des leçons données aux élèves et le produit des concerts. Dans cette académie, un nombre considérable de jeunes gens des deux sexes, doués de dispositions heureuses, reçoivent une éducation musicale très-soignée moyennant un sacrifice pécuniaire qui n'a rien d'exagéré. L'enseignement de la théorie de l'harmonie, des règles de la composition, du chant et des divers instrumens y est confié aux premiers professeurs de Londres. Là, point de sotte exclusion de la musique étrangère ni des musiciens étrangers. On y emploie les meilleurs artistes, de quelque pays qu'ils soient, et les ouvrages des grands compositeurs du continent sont l'objet des études constantes des élèves. Parmi les plus anciens de ceux-ci, déjà quelques-uns se sont placés au rang des bons artistes : je citerai M. et Mme Seguin pour le chant, M. Blagrove pour le violon, et M. Lucas comme un violoncelliste, qui ne doit céder le pas qu'à Lindley. On peut dire du compositeur comme du poète : *nascitur, non fit* (On naît poète; mais on ne le devient pas); et il n'est donc point étonnant que, jusqu'à présent, aucun élève de l'académie ne se soit distingué dans cette branche de l'art musical. Un seul a fait une tentative, qui n'a point été heureuse. M. Packer, jeune homme qui avait donné de belles espérances, a dernièrement livré au jugement du public, sur la scène de *l'Opéra anglais*, un opéra dont le poème est calqué sur le charmant conte oriental *Sadak et Kalasrade*; mais on a trouvé que sa musique, d'ailleurs très-correctement écrite, manquait de mélodie et d'imagination, et cet ouvrage n'a donc été représenté que deux ou trois fois. Je crois, du reste, que M. Packer peut espérer de prendre sa revanche à un second essai.

Une autre de nos institutions musicales est la célèbre *Société philharmonique*, dont je puis me dispenser de parler longuement, cette société étant connue dans toute l'Europe. Sa création remonte à environ 25 ans, et c'est l'exécution de la musique instrumentale qui est l'objet de son culte. Tout ce qu'il y a de grands musiciens à Londres en fait partie, et la plupart des premiers *virtuoses* de l'Europe ont figuré dans ses concerts. Nos plus habiles violons dirigent l'orchestre à tour de rôle, et pendant que l'un d'eux le conduit, les autres renforcent l'orchestre comme feraient des musiciens ordinaires. C'est l'amour de l'art, et non un espoir de lucre, qui a donné naissance à cette société, et qui en prolonge l'existence. Elle admet dans son sein les talens étrangers aussi bien que les artistes du pays; mais tous sont exempts de jalousie nationale et animés du même zèle, du même enthousiasme pour le progrès de l'art qui leur sert de lien. On compte parmi les membres qui se distinguent par leur actif dévouement, sir Georges Smart, MM. Cramer, M. F. Cramer, Moschelès, Weichsell, Bischop, Atwood, Ayrten, etc. La société donne huit concerts par saison, où, chaque fois, l'on exécute deux grandes symphonies et deux ouvertures, indépendamment d'un concerto, d'un quatuor ou d'un quintetto instrumental et de quelques morceaux de chant. Rien ne saurait surpasser l'énergie, la finesse de tact et l'ensemble avec lequel on dit, dans ces réunions, les grandes symphonies de Mozart, de Beethoven et de quelques autres grands compositeurs. Le prix de souscription pour les huit concerts est de quatre guinées (100 fr.), et la salle est toujours remplie par un auditoire digne d'assister à ces belles soirées musicales. La Société philharmonique est haïe par la faction anglaise, et on l'attaque violemment dans le « *musical magazine* », ainsi que dans quelques autres journaux, où on l'accuse de décourager les talens nationaux, en exécutant plutôt les œuvres de Mozart, Beethoven, Spohr, etc., que celles des membres de *la Société des musiciens britanniques*.

Enfin, une autre association musicale, très-recommandable, et qui s'est formée, il y a trois ans, c'est la « *Vocal Society* », dont les fondateurs se sont proposé de cultiver la musique vocale dans le même sens que la musique instrumentale est cultivée par la société philarmonique, avec laquelle les membres

de la « *Vocal Society* » rivalisent de zèle et d'enthousiasme. Cette dernière association doit son origine à M. Edward Taylor, excellent chanteur et l'un de nos critiques les plus distingués en matière musicale. Les premiers artistes se font entendre dans ses concerts, où l'on exécute toute espèce de musique vocale, depuis les plus anciennes compositions d'église jusqu'aux plus récentes partitions de chant pour le théâtre. L'attention de cette société s'est portée d'une manière spéciale sur les *Madrigaux*, genre de compositions presqu'oublié, mais qui, depuis sa résurrection, est fort en vogue. A chaque concert, on chante deux Madrigaux, et il n'y a guère maintenant, en Angleterre, de grande, réunion musicale où l'on n'entende quelqu'une des œuvres, si long-temps abandonnées, de *Luca Marenzio*, *Giovianni Croce*, *Wilbye*, *Morley*, etc.

Telles sont les principales institutions musicales de Londres. Dans une autre lettre, je vous ferai connaître l'état actuel de notre musique *dramatique*. H.

LITTÉRATURE MUSICALE.

La musique mise a la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié; par M. Fétis.

Voici un petit livre plein d'intérêt, qui offre une nouvelle preuve de la difficulté qu'on éprouve souvent, lorsqu'on met la dernière main à un opuscule, et quand l'œuvre une fois terminée, et le tout bien et duement enrichi d'une préface et de notes savantes, il s'agit de trouver un titre piquant. Nous avons ici encore occasion de juger combien il faut de courage pour choisir, parmi tous les titres, celui qui convient véritablement. Après les plus mûres réflexions de l'esprit le plus lucide, après les plus sages conseils de l'expérience, il est bien rare que l'amour paternel d'un auteur pour sa création ne finisse pas par remporter la victoire, et qu'on ne se laisse pas aller aux trompeuses illusions de l'amour-propre. On choisit alors le titre le plus sonore et le plus attrayant, dût ce titre n'être pas justifié par l'ouvrage. M. Fétis a tellement senti cette position, son esprit clairvoyant a si bien pressenti ce que son titre renfermait d'inexécutable, que, se rapprochant un peu du vrai et du possible, il a de lui-même restreint le but de son ouvrage à « donner des connaissances générales de tout ce qui concourt à l'ensemble de l'art musical, ou des notions suffisantes de tout ce qui est nécessaire pour augmenter les jouissances que procure la musique, et pour en parler sans l'avoir étudiée.» (Introduction, page III.) Vouloir supposer au savant auteur une autre intention, ce serait se montrer injuste envers un homme estimé pour la conscience dont il a presque toujours fait preuve en musique, sous le double rapport de l'art et de la science. Aussi, partant de ce point de vue, et admettant comme parfaitement raisonnable le but d'un ouvrage dans lequel on se propose d'expliquer à la classe éclairée de la société les phénomènes les plus importans de l'art musical, supposant même avec l'auteur qu'il est facile de jeter un jour tout nouveau sur les difficultés de cet art, et d'en faire apprécier par les lecteurs les ressources diverses, c'est avec le plus vif intérêt que nous avons pris connaissance du présent opuscule que nous recommandons aux artistes comme aux profanes, si l'ouvrage d'un homme tel que M. Fétis peut avoir besoin d'une recommandation quelconque. Ainsi donc, pas de critique savante? Pas le moindre blâme? Non! Établir que M. Fétis comprend aussi bien que possible les élémens de l'art musical considéré sous le point de vue général, et qu'il sait en présenter l'ensemble avec une rare habileté, c'est un point qui ne peut être douteux pour personne. La lecture de l'ouvrage de M. Fétis, nous a pourtant suggéré quelques doutes et quelques observations isolées sur lesquels il doit être facile de nous éclairer. Nos observations n'ont aucun autre but, et nous sommes assurés qu'il suffira de cette simple déclaration, pour trouver dans notre savant antagoniste un homme tout disposé à accueillir nos remarques.

La musique, dit l'auteur au commencement du 1er chapitre, peut se définir: *L'art d'émouvoir par la combinaison des sons.* Il ajoute dans une note plusieurs autres définitions du même mot, définitions qui ont été énoncées par divers philosophes ou artistes, et que nous trouvons comme lui insuffisantes. Mais il regarde la sienne comme préférable aux autres, et c'est ici que nous nous permettons de ne pas partager son avis. Nous devons avouer que nous regardons la définition émise par M. Fétis, comme insuffisante et erronée. Nous demandons la permission d'expliquer notre pensée, sans nous arrêter ici au sens vrai ou faux que M. Fétis attribue au mot *son* (c'est un point sur le quel nous nous proposons de revenir); nous croyons sa définition fausse en elle-même, pour la forme comme pour le fond. On dit bien ici ce que la musique doit-être mais non pas ce qu'elle est réellement. Or, c'est là précisément ce qui fait l'essence principale d'une bonne définition. M. Fétis dit à la page suivante: que la musique produit les impressions les plus diverses, et que, par conséquent, on ne peut définir exactement ses effets; il ajoute que telle personne peut être enthousiasmée par un morceau de musique, à l'audition duquel tel autre individu restera tout-à-fait insensible. Or, si la définition de M. Fétis était juste, ce qu'une personne appellerait musique, une autre pourrait donc à bon droit le déclarer un non sens! Mais la définition nous paraîtrait encore fausse au fond, quand même on l'énoncerait ainsi qu'il suit, quoique nous devions convenir qu'elle deviendrait alors plus juste quant à la forme: « La musique est l'art d'exprimer des sentimens par la combinaison des sons.» En effet, nous ne pourrons jamais admettre qu'on restreigne la musique à la simple expression des sentimens. Le véritable art musical doit pouvoir peindre tout ce qui est du ressort de la vie intime. Il ne se borne pas à reproduire et à éveiller en nous des sentimens; la volonté et la pensée sont aussi de son domaine. La musique doit représenter les affections et les passions. Elle matérialise avec une vérité frappante l'idée du sublime, de l'espoir et de la croyance. Si son allure est plus libre et son influence plus puissante dans la peinture des sentimens, il ne s'en suit pas qu'on doive borner là l'étendue de son empire. C'est un point que les anciens avaient bien reconnu, eux qui voulaient non-seulement que la musique affectât l'ame d'une manière agréable, mais qu'elle excitât en même temps les passions et qu'elle pût inspirer le désir des actions héroïques. En résumé, ne serait-il pas mieux de définir la musique de la manière suivante: Elle est l'art d'exprimer des idées et des sentimens par la combinaison des tons? à propos de ce dernier mot, nous avons à nous expliquer.

M. Fétis remarque avec beaucoup de justesse que la terminologie musicale est encore aujourd'hui hérissée d'une foule d'ex-

pressions fausses, incompréhensibles et contraires à la logique; il ajoute que la plupart de ces expressions sont d'une origine grecque, et n'ont nécessairement pour nous aucune signification. Certes, M. Fétis était bien l'homme qui, aidé par la puissance de raisonnemens solides, pouvait se présenter, comme autorité, pour ouvrir un champ libre aux innovations et aux perfectionnemens; il n'en a rien fait, et il a préféré s'en tenir à des termes obscurs ou erronés, quand un seul mot de lui eût été suffisant pour lever toute espèce de difficulté. C'est ainsi, par exemple, qu'il dit: Combinaison des sons. — Le son *la* se trouve un ton au-dessus du son de *sol*, etc., etc. Qu'il nous soit permis de démontrer pourquoi nous croyons devoir blâmer ces expressions employées dans ce sens. Si nous sommes dans l'erreur, cette discussion servira du moins à nous instruire. Une chose incontestable, c'est que les dictionnaires français ne peuvent être considérés comme des autorités suffisantes, ni par M. Fétis, ni par nous-mêmes, parce que ces ouvrages ne s'expriment pas avec assez de précision sur la différence qui existe entre le mot *son* et le mot *ton*. Voici cependant ce que dit le dictionnaire de l'académie: *son*, objet de l'ouïe, ce qui touche, qui frappe l'ouïe; et *ton*, certaine inflexion de voix, certain degré d'élévation ou d'abaissement de la voix ou de quelque autre *son*. La différence entre le *son* et le *ton*, nous paraît donc consister précisément en ce que le son est tout bruit prolongé et inappréciable, quant à l'élévation ou l'abaissement (objet qui touche l'ouïe), tandis que le ton est un son d'une élévation déterminée qui appartient au domaine musical. Voilà, suivant nous, la seule signification raisonnable de ces mots. Car, de ce qu'en français, on se sert du verbe *sonner* la trompette, on ne peut pas en induire que la musique soit une combinaison de *son*: on doit tout au plus en conclure que la langue française ne possède pas de verbe correspondant au mot ton. Quant a ce motif que le mot ton a déjà trop d'autres significations, on ne peut pas en tirer un argument concluant, parce que toutes ces autres significations, on les lui prête contrairement à la logique et sans aucune espèce de nécessité. Comment, par exemple, justifier l'emploi de ce mot *ton* pour désigner un intervalle de la gamme? Comme la réunion de tous les tons forme la gamme ou échelle musicale, les différentes parties de cette gamme devraient être appelés de préférence *degrés*. Nous remarquerons en passant que nous ne croyons nullement que la gamme tire son nom du mot grec gamma, mais bien plutôt de sa marche par degrés successifs. Quant à la seconde signification du mot ton, représentant la constitution d'une gamme quelconque, ou plutôt la réunion des tons d'une même famille, ou ayant le plus de rapport entre eux, nous avons peine à concevoir pourquoi cette idée ne serait pas exprimée par le mot *tonalité*. C'est ainsi qu'on pourrait dire: cet instrument donne la tonalité de si bémol ou est en si bémol; c'est ainsi enfin qu'on pourrait dire avec raison: un ton faux et non un son faux, car un son peut être dur, criard, désagréable, mais il ne peut pas être faux, parce qu'il n'est pas appréciable par sa nature. Quand il peut être mesuré par rapport à son élévation ou à son abaissement, il cesse d'être *son* et il devient *ton*. (Voir les articles *son*, *ton* et *tonalité* dans le dictionnaire de l'Académie.) Du reste, nos idées sont tout-à-fait en rapport avec celles des Italiens et des Allemands sur le même sujet, circonstance qui nous paraît militer puissamment en notre faveur.

A la page 7, après avoir expliqué comment on ajoute un dièse ou un bémol, pour désigner les notes intermédiaires de la gamme, suivant que les notes principales s'élèvent ou s'abaissent d'un demi-ton (ut *dièse*, ré *bémol*, etc.), M. Fétis dit que c'est un usage adopté par forme d'abréviation, mais il ajoute qu'il faut bien se garder de croire, avec quelques musiciens ignorans, que ces notes ainsi altérées constituent des tons qui aient des rapports étroits, comme pourrait le faire supposer l'analogie de leur nom. (Voir page 7.) Nous demanderons cependant à M. Fétis la permission d'adopter cette dernière opinion, quand bien même nous devrions nous exposer à l'épithète que nous venons d'énoncer; du moins tiendrons-nous à notre théorie jusqu'à ce qu'on nous en ait enseigné une meilleure. L'auteur de cet article, dans un ouvrage allemand qui traite de la théorie de l'harmonie, a établi, sur la la liaison des accords, le principe suivant, fondé sur des raisonnemens dont l'expérience prouve la justesse, savoir: qu'à tout accord parfait, outre l'accord de la dominante et celui de la sous-dominante, on peut joindre encore immédiatement tous ceux qui ont au moins deux notes communes à l'accord, même quand l'une de ces deux notes serait altérée chromatiquement, c'est-à-dire, serait élevée par un dièse ou abaissée par un bémol. Si ce principe est juste, et c'est ce que de faciles expériences démontrent d'une mainère incontestable, ne demeuret-il pas prouvé qu'il existe réellement un certain degré de parenté entre les deux notes séparées seulement par un demi-ton?

Le demi-ton, dit M. Fétis, page 18 de son ouvrage, est le plus petit intervalle que l'oreille d'un Européen puisse apprécier avec justesse. Les oreilles européennes sont parfaitement capables de distinguer les rapports de ton encore moins considérables, mais nous ne savons pas rattacher ces rapports à des combinaisons musicales. Cela est très-vrai, et c'est là sans aucun doute ce que M. Fétis a voulu dire. Mais à quel résultat arriverions-nous s'il s'agissait de prouver que les oreilles des Asiatiques, des Égyptiens et des Grecs, étaient plus capables que les nôtres d'opérer ces combinaisons. Les anciens auteurs, dont les écrits sont parvenus jusqu'à nous et qui traitent de la musique des Grecs, peuvent difficilement être d'une grande autorité à nos yeux, parce que, quelle que soit d'ailleurs leur érudition, il est aisé de prouver que la pratique de l'art était étrangère à la plupart d'entre-eux. Si, dans mille ans, on s'avisait de ne lire sur notre musique, que les ouvrages qui traitent de l'acoustique et de la théorie mathématique des sons, quel puits de science ne devrait pas paraître un accordeur de 1835! Et lorsque au contraire, le savant Crawford a démontré que la Vina, le plus ancien instrument des égyptiens qui instruisirent les Grecs, est monté aujourd'hui encore précisément de la même manière que nos instrumens et non pas par quart ou huitième de ton, ne doit-on pas en conclure que les Grecs, comme les Égyptiens, ont de tout temps composé leur musique avec nos tons, c'est-à-dire avec les tons naturels, et qu'ils n'ont connu les quarts et les huitièmes de ton, que dans la théorie tout au plus. Et si enfin on prouvait physiquement et mathématiquement, que l'art musical n'est pas possible en employant des ressources plus étendues, que faudrait-il en conclure?

Accord. C'est ainsi que M. Fétis appelle plusieurs sons qui se font entendre simultanément et dont la réunion flatte plus ou moins agréablement l'oreille (voir page 62), ou bien encore: *accord*, une réunion de plusieurs sons qui s'accordent ensemble, qui plaisent à l'oreille (P. 288.) A raisonner ri-

goureusement, une définition ne doit pas contenir le détai des qualités éventuelles que l'objet à définir peut avoir ou ne point avoir. Pour exprimer en thèse générale ce que c'est qu'une table, il n'est pas besoin d'emettre les qualités de haut, de noir ou de blanc. Et qui établira les limites du plus ou moins de charme que doit présenter un accord? Le plus ou le moins est indéfinissable par sa nature. En outre, comment dire que tel intervalle dans un accord est désagréable, laid, mal sonnant? Le laid ne peut jamais faire une partie intégrante du beau. Entre une dissonnance et une consonnance vicieuse, la différence est grande; cela a déjà été prouvé maintes fois, et G. Weber surtout a traité, dans sa théorie d'harmonie, cette question avec beaucoup d'esprit. Quand on ne devrait pas se contenter de la définition de Logier qui appelle un accord la réunion simultanée de trois notes au moins, on ne peut cependant donner à cette pensée que l'extension suivante: un accord est la réunion simultanée des 1er, 3e et 5e degrés d'une gamme, et on l'appelle dans ce cas accord parfait, ou bien, il est la réunion simultanée de quatre notes au moins, qui ont entre elles un étroit rapport et dont l'assemblage forme l'accord de dominante.

Nous pourrions relever encore quelques légères erreurs et signaler plusieurs assertions qui nous semblent au moins hasardées, comme, par exemple, lorsque l'auteur dit:

« *Crescendo*. Mot italien qui indique que la force du son doit être augmentée avec gradation. Le crescendo est un des effets les plus actifs de la musique; on l'emploie ordinairement vers la terminaison des morceaux. »

Les crescendi sont si fréquemment possibles et nécessaires que l'on peut presque poser ce principe, qu'un crescendo est convenable partout où la mélodie procède du bas en haut. Aussi, en examinant les meilleures compositions, voyons-nous qu'on est bien loin de ne l'employer que vers la fin des morceaux.

« *Dominante*. Cinquième note de la gamme d'un ton; dans le ton d'ut, sol est la dominante. On donne le nom de dominante à cette note parce qu'elle se trouve dans la plupart des accords naturels. »

Il nous semble que ce n'est pas cette note qui devrait être appellée dominante, puisqu'elle ne domine nullement par elle-même, mais bien l'accord de septième sur le degré de la gamme, qui rend nécessaire une résolution. On peut donc dire qu'il existe un *accord* de dominante mais non pas à proprement parler une *note* dominante.

« *Fantastique*. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique et avec une harmonie incorrecte. »

Si cette assertion était exacte, il faudrait reconnaître que le fantastique est entièrement opposé au beau, et qu'on devrait l'exclure absolument du domaine de l'art.

« Étude, exercice, harmonie, improvisation introduction, licence, mazourka, nocturne, oratorio, etc.

Tous ces articles pourraient donner lieu à plusieurs observations. Mais tout cela se trouve si richement compensé par la supériorité de cet ouvrage sur tous les livres du même genre, que nous nous bornerons ici à indiquer le nom de ces articles. Nous citerons encore le catalogue systématique des principaux ouvrages français sur les diverses parties de la musique, comme un élément fort utile d'un ouvrage que nous recommandons vivement à tous les amis de l'art musical.

Revue critique.

Récréations vocales, ou Collection de douze morceaux de musique, dont huit ont été tirés des œuvres de Haydn, Mozart, Rossini, Weber, etc.; arrangés à trois voix égales, par Auguste Panseron, auteur des quatre autres pièces de la collection.—Première livraison. — Les quatre livraisons, prix net, 10 francs.

Quelque digne d'éloge que nous paraisse le zèle avec lequel M. Panseron cherche à contribuer, soit par des morceaux arrangés, soit par ses propres compositions, à répandre le goût du chant; quelque portés que nous soyons à reconnaître que tout ce recueil et notamment le n° 3, qui est de sa composition, offrent de nouvelles preuves de son goût et de son talent, nous croyons, cependant, que le caractère des chants qui forment cette collection, donne justement prise à la critique. Le but le plus rationnel et le plus noble de l'enseignement de la musique, quand il s'agit de la jeunesse, c'est d'en faire un langage propre à cultiver en elle le sentiment religieux et à lui former le cœur. Or, les morceaux du recueil de M. Panseron ne sauraient remplir ce but. La musique est dépourvue de ce caractère élevé dont se revêt toujours la pensée de l'homme, quand elle se porte sur la divinité, sur l'immortalité et sur l'amour de ses semblables, et les paroles ne sont point non plus faites pour agir favorablement sur le moral des jeunes gens, quelles que soient d'ailleurs la grace et l'élégance avec laquelle le poète a chanté le Printems et le Soleil dans ses vers amoureux. Ces sujets, très-poétiques sans doute, ne doivent inspirer que des idées élevées, quand on veut célébrer la divinité, dispensatrice de tous les biens, et nous croyons que ce genre de poésie est le seul qui convienne à l'adolescence, ne fût-ce que par la raison que, si l'on ne conserve pas à la musique ce caractère de pureté, elle peut facilement devenir dangereuse à des cœurs si jeunes.

On peut juger, par le n° 1er du Recueil en question, combien peu la musique répond aux idées que nous venons d'exprimer, et combien peu elle sort du genre ordinaire. Ce numéro n'est autre chose que le vieux chant populaire autrichien « Dieu nous conserve l'Empereur François », chant qui n'est pas précisément une des plus heureuses productions de Haydn, et qui n'est rien moins que d'un caractère élevé.

Le n° 2 est un chœur de Rossini, qui, dans sa forme originaire, produit, sans doute, beaucoup d'effet sur la scène; mais ce morceau convient-il à notre jeunesse? Celle-ci n'entendra que trop-tôt la frivole musique de nos théâtres, si elle n'est même condamnée à se contenter de la fade romance ou du bruit de la contredanse.

Le n° 3, ainsi que nous l'avons déjà dit, est de la composition de M. Panseron; c'est un morceau gracieux et d'une exécution facile, où le chant solo et les chœurs se succèdent alternativement, ce qui en rehausse l'effet; ce morceau conviendrait donc peut-être très-bien à tout autre fin que le seul but que nous puissions ici admettre; mais il manque, toutefois, de cette tendance élevée et de cette dignité dans l'expression que nous considérons comme une des qualités caractéristiques de l'hym-

ne, quand même il s'agirait d'une hymne adressée au soleil ! Puissent le poète et le chanteur, en poursuivant leur louable entreprise, avoir égard à nos réflexions dans leurs livraisons suivantes; car ils sont, l'un et l'autre, plus capables que beaucoup d'autres de réaliser nos vues!

Rêveries au piano, par Fr. Hiller. op. 17. Prix : 7 fr. 50 c.

Cette nouvelle composition de M. Hiller vient encore à l'appui de l'opinion que nous avons déjà plusieurs fois exprimée sur son compte. Dans tout ce qu'il entreprend, il suit l'impulsion des idées élevées qu'il s'est formée sur l'art en général, et qui sont pour lui une sorte de guide moral; quant à la pratique, quant à ses compositions, un savoir profond et une expérience aussi sûre que vaste, règlent tous ses travaux. Ses sensations intimes se reproduisent avec force dans ses œuvres. Ce qui y domine, c'est le sérieux et une grande énergie, aux élans de laquelle se mêlent plus souvent des pensées d'une teinte mélancolique, que de ces pensées qui expriment la sérénité, la joie et le bonheur, et qui, par leur charme communicatif, pénètrent si facilement dans le cœur de l'auditeur. Pour être comprise, la musique de M. Hiller a besoin d'être exécutée par des artistes qui réunissent le sentiment au savoir, et elle exige des auditeurs dont l'ame sympathise avec la sienne. Nous espérons que ce peu de mots suffiront pour recommander sa nouvelle production à tous ceux à qui elle peut s'adresser. Il est plus digne, plus noble, plus glorieux, de s'élever dans les hautes régions de la poésie, que de faire danser tout un peuple. L'exécution technique de la nouvelle composition de M. Hiller n'offre point de grandes difficultés.

Trois grandes walses, suivies d'une mazurke, composées pour le piano, par sowinski. Op. 73. Prix : 5 francs.

Les walses sont dansantes, mais on aurait désiré qu'elles se fissent remarquer davantage par la nouveauté des idées. La mazurke se distingue, comme toutes les compositions de ce genre, par l'originalité du rhythme. En somme, nous ne pouvons que recommander cette nouvelle production de M. Sowinski aux amateurs.

Rondoletto sur une marche polonaise pour le piano à 4 mains, par J. Klemmzynski. Op. 6. Prix 4 f. 50 c.

Très-facile, bien doigtée et gracieuse, cette production peut être mise entre les mains des commençans, pour lesquels elle sera une agréable distraction.

Rondo mignon pour le piano, par charles schunke. Op. 10. Prix : 6 fr.

Ce morceau réunit toutes les qualités que nous avons, jusqu'à présent, louées dans les œuvres de M. Schunke, et il fixera sans doute le choix d'un grand nombre d'amateurs. Nous ajouterons seulement à ce que nous avons déjà dit, touchant les compositions de l'auteur, que nous y avons constamment remarqué une très-grande habileté de calcul de sa part, quant à la proportion qui doit régner entre les différentes parties d'une œuvre musicale.

Chants pour le piano, à quatre mains, par paul lutgen. Prix : 2 fr. 50 c.

Quelque simples que soient le titre et l'apparence de cet opuscule, nous le mettons au rang des publications les plus intéressantes qui nous soient depuis quelques temps tombées entre les mains. Dans cette composition, un chant noble et profondément senti, une harmonie pure et souvent d'un caractère original, s'allient à des combinaisons rhythmiques dont l'effet est parfois remarquable. Voilà de la vraie poésie musicale, et il est impossible que son charme puissant ne pénètre pas au cœur de ceux qui savent la comprendre! Nous désirons vivement que M. Lütgen se maintienne dans cette belle voie, certains que nous sommes, qu'en y persévérant, il nous donnera d'excellens ouvrages. Sous le rapport technique, l'exécution des chants que nous annonçons, ne présente aucune difficulté; mais il ne sera pas donné à tout le monde de s'identifier avec la pensée intime qui les vivifie et d'en devenir un heureux interprète. Nous recommandons cette composition, avec empressement, à tous les amis du langage musical, qui savent trouver dans la culture de cet art si noble, plus que des jouissances frivoles ou des plaisirs purement sensuels.

NOUVELLES.

⁂ L'Opéra nouveau de Meyerbeer, que pour le moment nous voulons appeler : *La Saint-Barthelemy*, et livré à la copie, il est probable que le nouveau chef-d'œuvre de l'illustre auteur sera représenté vers la fin de septembre.

⁂ M. Meyerbeer doit rester à Paris, pendant tout l'été, pour assister au répétitions de *la Saint-Barthélemy*.

⁂ Toujours foule a l'Opéra, *la Juive*, et les dernières représentations de Mlle Taglioni remplissent la caisse; on y donne aujourd'hui : *Robert le Diable*, pour les débuts de M. Serda, qui dit-on a beaucoup de talent, et surtout une fort belle voix.

⁂ C'est Mlle Jawureck qui remplace Mlle Dorus-Gras dans le rôle de la princesse *Eudoxie* de *la Juive*. Le rôle de M. Levasseur, a été chanté dernièrement avec bonheur et talent par M. Derivis fils.

⁂ On annonce à l'Opéra les débuts prochains de Mlle Flécheux, jeune cantatrice, dont on fait d'avance de grands éloges. Arrivée de Rouen, il y a dix-huit mois, elle n'a cessé depuis cette époque de recevoir les excellentes leçons de Ponchard et de Bordogni. C'est dans le rôle d'*Alice* de *Robert le Diable*, qu'aura, lieu sa première apparition sur la scène.

⁂ On s'entretenait beaucoup, il y a quelques jours, au théâtre de la Bourse, d'un engagement que M. Crosnier serait sur le point de conclure avec Mme Damoreau, c'est le cas de parodier ces vers de Molière :

Vraiment, de ce projet on m'a dit la nouvelle,
Et j'ai traité cela de pure bagatelle.

⁂ Une troupe d'acteurs Français vient de s'embarquer à Nantes, pour l'île Bourbon; ils y vont jouer l'Opéra et le Vaudeville. Le goût de la musique gagne et s'étend de jour en jour.

⁂ On répète avec activité à l'Opéra-Comique le *Portefaix* et *Alda*; ce dernier ouvrage, qui n'est qu'en un acte, passera

le premier, et sous très-peu de jours. L'autre le suivra de près; on a déjà, comme corps de réserve, un acte dont la musique est de M. Adam, qui va la donner à la copie. M. Rifaut s'occupe de terminer avec activité la partition d'un autre acte, qui mettra M. Ricquier à même de faire briller son talent.

*** Nous apprenons que M. Kalkbrenner qui se préparait à faire un voyage en Allemagne, où les professeurs de toutes les villes l'attendent avec impatience, est arrêté à Carlsruhe par la maladie de son enfant, et il est probable qu'il reviendra bientôt à Paris. Autant que nous aimons de voir parmi nous un artiste aussi distingué que M. Kalkbrenner, nous éprouvons une véritable peine de ce contre-temps. Nos sentimens sont partagés par ses nombreux amis.

*** On dit que l'engagement de Mlle Peignat à l'Opéra-Comique ne sera point renouvellé. Peu de talent et beaucoup de prétentions, c'est ainsi que nous avons toujours jugé Mlle Peignat.

*** L'administration de l'Opéra-Comique et Inchindi sont en procès. Le Virtuose ayant refusé de jouer dimanche dernier, s'est vu assigné au tribunal de commerce; ses directeurs ne demandent que deux bagatelles, la résiliation de son engagement, et cent deux mille francs de dommages-intérêts. Excusez du peu.

*** Un journal annonce que mademoiselle Garcia, si célèbre au théâtre sous le nom de madame Malibran, qu'un arrêt judiciaire l'autorise à ne plus porter, et qu'elle changera bientôt, assure-t-on, contre celui de madame Beriot, vient d'être engagée au théâtre Italien de Paris, pour l'hiver prochain : cette nouvelle mérite confirmation.

*** Depuis quelques jours on exécute aux Concerts Masson une nouvelle ouverture de M Walkiers, qui produit de l'effet. Nous nous proposons d'en rendre compte.

*** M. Provost, frère de la cantatrice de ce nom, et connu dans les arts par d'élégantes compositions musicales, vient d'être chargé d'écrire la partition d'un ouvrage en deux actes, intitulé *Cofino*, reçu à l'Opéra-Comique, et dont le principal rôle est destiné à Chollet. Nous ne saurions trop applaudir à l'administration de ce théâtre, toutes les fois qu'elle fournira aux jeunes compositeurs l'occasion de se faire connaître. C'est à la fois de sa part une preuve de justice et d'habilité; car former de jeunes talens pour sa spécialité musicale, est pour l'Opéra-Comique une question d'existence, le «to be or not to be» de Shakspeare. Quand on songe à la disparition si rapide de quelques-uns ne nos grands compositeurs, et à la décadence non moins rapide de quelques autres, on est obligé de chercher, à bien peu d'exceptions près, l'avenir de ce théâtre, dans les talens à naître, et non dans ceux qui sont déjà connus.

*** La décoration intérieure du Gymnase musical est presque terminée. On pose en ce moment la devanture des galeries, loges et pourtours.

*** La Porte Saint-Martin est, comme on sait, les théâtre des attentats, des complots, des noirceurs. Mais voici qui passe toutes les atrocités de la *Tour de Nesle* et de *Lucrèce Borgia*. Croirait-on que le dit théâtre ose ourdir contre son souverain légitime, l'*Opéra* une conspiration en *ronds de jambes*, qu'il veut l'assassiner à coups de *jetés-battus*; oui la Porte Saint-Martin veut avoir un ballet à elle. Il paraît que son privilége lui en donne le droit; elle a déjà engagé le charmant danseur Carey; et l'on assure que deux des plus fameux mélodramaturges de l'endroit se mettent en frais d'imagination, pour fabriquer une pantomime à grand spectacle. C'est peut-être un progrès, on aura les paroles de moins. Le sujet du premier ouvrage de ce genre serait, dit-on, emprunté au roman de Faublas.

*** Encore un projet de théâtre. Cette malheureuse salle Ventadour, qui compte déjà deux genres tués dans son enceinte, va être probablement l'objet d'une troisième expérience. Il paraît que MM. Pixérécourt et Sauvage ont manifesté l'intention d'y faire jouer des ouvrages, dont le genre est encore un mystère. Les actionnaires, avant d'entrer en arrangement, ont demandé à connaître le genre scénique que ces messieurs se proposent d'exploiter. Trois d'entre eux ont été choisis pour recevoir cette confidence, qui ne pouvait être, sans inconvénient, répandue entre un plus grand nombre de dépositaires.

*** C'est surtout en province, que le fanatisme, excité par la musique, se manifeste plus vivement, et se porte aux plus inconcevables conséquences. Croirait-on, par exemple, que tout récemment à Nancy, un duel a eu lieu à propos d'une discussion sur un tenor? Ce qu'il y a de plus triste, c'est que l'un des deux adversaires a succombé dans cette rencontre, dont la première cause était un excès d'enthousiasme musical.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.— Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 21.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 24 MAI 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LA RÉPÉTITION GÉNÉRALE D'IPHIGÉNIE EN TAURIDE.

C'était un curieux spectacle que l'aspect de Paris le 1er janvier 1779. Il était tombé beaucoup de neige, pendant la nuit, mais elle n'avait pas tardé à perdre sa blancheur primitive sous les continuels piétinemens des allans et venans, et la rue Saint-Honoré faisait l'effet d'un long fossé boueux où s'agitaient en se poussant et s'évitant cependant avec un soin extrême, les piétons endimanchés qui allaient rendre leurs devoirs ou présenter leurs hommages, style du temps, à leurs protecteurs. L'usage des cartes n'était pas encore venu, et il fallait aller en personne faire ces souhaits menteurs pour la prospérité annuelle de gens dont on se soucie fort peu, mais que l'intérêt personnel force à ménager. Chaque porte d'hôtel de grand seigneur était assiégée de fournisseurs, de solliciteurs qui venaient inscrire leurs noms chez le suisse, qui, recouvert de sa brillante livrée, souriait aux uns, c'était ceux, qui, pour s'assurer en temps utile une entrée profitable dans l'hôtel, avaient soin d'en adoucir le cerbère avec quelque écu de six livres, tandis que sa mine renfrognée semblait annoncer à ceux qui par pauvreté ou manque d'usage, se contentaient de s'inscrire sur le registre, que Monseigneur serait rarement visible pour eux, dans le courant de l'année. Cependant, tout était en mouvement au-dehors : les chaises à porteurs se croisaient en tous sens, ceux qui étaient assez heureux pour éviter le désagrément d'être écrasés par les chevaux de carrosses, avaient encore à se garder d'être renversés par les porteurs de chaises qui rasaient les maisons pour éviter eux mêmes les chevaux, les coureurs et les grands lévriers dont tout homme bien né devait alors faire précéder son équipage. Le plus curieux était l'air désappointé de quelques piétons malencontreux qui, malgré toutes leurs précautions, s'étaient vus mouchetés de la tête aux pieds de cette boue noire et infecte qu'on ne trouve qu'à Paris, et qui faisait le plus singulier effet sur le costume prétentieux dans lequels ils avaient l'air déjà si embarrassé. Aujourd'hui lorsqu'un courtaud de boutique sort le dimanche, son habit de fête diffère bien peu de celui sous lequel il sert ses pratiques dans la semaine. Mais alors il n'en était pas ainsi, et il fallait avoir les bas blancs, l'habit à la française, l'épée au côté et les cheveux poudrés pour oser se montrer quelque part, et je laisse à penser quelle grotesque figure devaient faire de pauvres diables qui ne revêtaient peut-être cet accoutrement qu'une ou deux fois dans l'année au plus. Notre carnaval où nous voyons barbotter dans les ruisseaux quelques garçons perruquiers déguisés en marquis, peut seul nous donner une idée de ce singulier spectacle. Les environs du Palais-Royal où était situé le théâtre de l'Opéra étaient surtout encombrés par la foule; on voyait avec surprise les équipages s'arrêter et faire la file devant une assez modeste maison de la rue des Bons-Enfans. Il n'y avait ni suisse ni concierge à la porte, pour recevoir les visiteurs empressés, c'était un modeste portier, qui, tout étonné de cette affluence extraordinaire, répondait avec un gros air bête à ceux qui se présentaient : « M. le chevalier est sorti, mais si vous voulez vous donner la peine de repasser à trois heures, il y sera certainement, car c'est toujours à cette heure-là qu'on lui sert la soupe. » Les grands laquais lui riaient au nez et les autres personnes levaient les épaules quand, demandant la liste pour s'inscrire, le portier leur répondait qu'il n'avait jamais eu de papier chez lui, vu qu'il ne savait ni lire et écrire. Ennuyé de toutes ces questions et surtout du peu d'effet que produisaient ses réponses, notre portier avait fini par se blottir au fond de sa loge et à chaque figure qui

s'avançait vers son carreau, il articulait d'une voix chagrine un : *il n'y est pas*, à faire reculer les plus intrépides. Cependant un grand jeune homme de seize à dix-sept ans tout au plus, à la taille élancée, à la figure maigre et spirituelle, ne se contenta pas de cette laconique réponse et voulut savoir à quelle heure il y serait : se souvenant encore des ricanemens qu'avait provoqués l'annonce de l'heure où M. le chevalier avait l'habitude de manger sa soupe, le portier crut plus prudent de répondre qu'il n'en savait rien, et le pauvre jeune homme se retira tout confus. Depuis un an il était tourmenté du désir de voir Gluck de près; ce désir avait fini par devenir un besoin, l'objet de toutes ses pensées, et il venait de prendre une grande résolution, c'était d'aller trouver l'illustre compositeur quoiqu'il ne fût pas connu de lui, et de lui demander sa protection et des leçons de composition. Ce n'était rien de former ce projet il fallait encore l'exécuter, et depuis bien long-temps il remettait de jour en jour la visite qu'il comptait lui faire. Sa timidité naturelle jointe à l'admiration portée jusqu'à l'enthousiasme dont il était pénétré pour l'auteur d'*Orphée* et d'*Alceste* lui faisaient toujours reculer cette démarche. Mais enfin l'approche du premier jour de l'an l'avait enhardi et prenant, comme on dit, son courage à deux mains, il s'était acheminé vers la demeure de celui dont il redoutait et désirait si vivement la présence. Dès la veille au soir, il s'était physiquement et moralement préparé à cette importante entrevue, d'abord en passant en revue sa garde-robe, occupation qui n'avait pas été fort longue, ensuite en ruminant un beau discours d'introduction dont il attendait le plus grand effet. « Monsieur, devait-il lui dire, je suis un pauve jeune homme enthousiaste de votre admirable talent, nourri des chefs-d'œuvre dont vous avez enrichi la scène française, je n'ai pu résister au désir de connaître l'homme immortel qui les a produits. Peut-être le vif désir que j'ai de m'essayer dans un art dont vous avez reculé les limites, vous fera-t-il excuser ma témérité lorsque j'ose venir vous demander quelques conseils pour guider mes premiers pas dans la carrière difficultueuse que je veux embrasser. » Ma foi, se disait notre jeune homme cela me semble parfaitement tourné, et le chevalier Gluck ne manquera pas de me répondre : Jeune homme, j'aime ce noble enthousiasme : il est le présage des succès qui vous attendent dans un art que vous paraissez comprendre. Venez et je me ferai un plaisir de vous initier dans les secrets de la composition. » Et j'irai et il me donnera des billets pour aller voir ses opéras, et il m'en fera composer, et j'aurai de grands succès et je serai un jour un grand musicien ! C'est bercé par ces délicieuses idées que notre jeune artiste s'endormit le 31 décembre 1778.

Lorsqu'il s'éveilla, ses craintes recommencèrent : s'il allait mal me recevoir, s'il ne voulait pas m'écouter... Bah !!! du courage... le vieil abbé de la Valledieu avait raison, avec ces citations latines : *macte animo, generose puer*, me disait-il, quand il me vit partir pour Paris, vous êtes, quoique bien jeune, le meilleur organiste que puissent se vanter de posséder les communautés religieuses de province, mais Paris est un grand théâtre où vous êtes appelé à briller; heureuse la paroisse qui vous possédera, allez en avant et vous parviendrez, *audaces fortuna juvat!* Pauvre abbé, il ne se serait pas tant empressé de m'envoyer à Paris, s'il avait pensé que l'Opéra fût la paroisse où je veux faire mes premières armes. N'importe, il avait raison. J'irai en avant et je parviendrai... jusqu'au chevalier Gluck. » Pendant ce monologue le jeune musicien avait brossé son habit noir à boutons d'acier, passé ses bas de soie, mis son épée, pris son chapeau sous son bras, et en quelques enjambées il eut bientôt franchi les quatre étages qui séparaient sa chambrette de la boutique du perruquier qui se trouvait au bas de la maison de la rue de Grenelle-St.-Honoré. Il lui fallut attendre que toutes les pratiques eussent passé par les mains du frater, pour recevoir le retapage et l'œil de poudre qui devaient achever de lui donner l'air de bonne compagnie qu'il croyait indispensable pour se présenter chez le chevalier Gluck. Son tour vint enfin, et, frisé, pommadé, poudré, tout pimpant, il se rendit sur la pointe du pied dans la rue des Bons-Enfans. Nous avons vu l'accueil que lui fit le portier, et son *il n'y est pas* et *je n'en sais rien*, donnèrent un coup cruel à notre pauvre jeune homme. Il voyait toutes ses espérances détruites, et c'est le cœur bien gros et la tête basse qu'il reprit le chemin de sa modeste demeure. Il ne pensait plus, comme en venant, à se garder des carrosses, des porteurs de chaises et des piétons, dont il embarrassait à chaque instant la marche précipitée; les regards fixés à terre, il ne voyait rien, allant devant lui machinalement, poussé, repoussé, heurté, et marchant quelquefois au milieu du ruisseau, croyant longer le bord des maisons : il fut bientôt tiré de sa rêverie par des cris de garre, garre donc, répétés à plusieurs reprises : il tourne la tête et se voit presque sous les pieds de deux chevaux fringans, qu'un gros cocher ne pouvait plus retenir, et qui étaient près de lui passer sur le corps. Il veut fuir en avant, impossible, un autre carosse venait presque dans la même direction; heureusement il aperçoit à sa droite une chaise à porteur, dont la glace était ouverte; notre jeune-homme était agile, et, la frayeur lui communiquant une adresse dont il ne se serait jamais cru susceptible en toute autre occasion; il se précipite dans la chaise par le panneau ouvert, la tête première, et, s'accrochant des deux mains au collet du propriétaire de la chaise, il introduit vivement le reste de son individu dans l'étroite machine, et ses deux pieds crottés vont se poser sur les genoux et la culotte pailletée du légitime possesseur d'un lieu envahi si brusquement, qui se met à jeter les hauts cris : au secours! ze souis estropié! ze souis perdou ! Les porteurs qui ne s'attendaient pas à ce supplément de charge, laissent rudement tomber la chaise sur ses quatre pieds, et les deux locataires se repoussant vivement pour éviter le contre-coup qu'allaient se donner leurs deux visages, restent alors en attitude et peuvent se considérer un instant. Ah! mon Diou, c'est monsiou Méhoul! — c'est monsieur Vestris! — Reconnaissance des plus burlesques. Méhul raconte au vieux Vestris comme quoi il vient d'échapper au danger d'être écrasé, et pour l'empêcher de s'apercevoir du désordre qu'il vient d'apporter dans sa brillante toilette, il lui saute au cou, le nommant son libérateur, l'assurant que sans lui il était un homme mort, etc. Le vieux danseur se laisse faire, il se rengorge même, et reçoit tous les remercimens que lui adresse le jeune musicien.

Mon ser ami, ze souis enssanté de vi avoir souvé la vie et d'être votre libératour; ça ne m'était jamais arrivé

de souver la vie à personne, et ze veux vous présenter à mes amis, qui dînent auzourd'hui chez moi. Vi allez rentrer chez vous sanzer de toilette, et ze vous attends à trois houres, parce que ze danse ce soir. — Ici l'embarras de Méhul devient fort grand, vu qu'il n'a qu'un seul habit de cérémonie, c'est celui qu'il a sur lui; il refuse donc l'invitation. Dou tout, dou tout, reprend Vestris, ze veux montrer à ces messiours et à ces dames oun brave zeune homme dont z'ai été assez houroux pour souver la vie, et vi serez enssanté de faire lour connaissance : c'est M. Noverre, M. Dauberval, Mlle Guimard, Mlle Henel, M. Legros, M. Larrivée, Mlle Levasseur, et généralement tous ceux qui doivent danser et chanter dans le nouvel opéra qu'on va mettre en répétition, et qui est de M. le chevalier Gluck. » A ce nom magique, Méhul n'hésite plus un seul instant, il accepte l'invitation, mais il ne saurait retourner chez lui, croyant ne pas rentrer avant le soir, il a donné congé à son valet de chambre et sa porte est fermée. Vestris croit sans peine à toutes ces menteries, ce ne sera pas un obstacle, il lui donnera de quoi changer, il promet un supplément de paie à ses porteurs, qui s'acheminent péniblement, traînant la victime toujours grimpée sur les genoux de son libérateur, qui commence à trouver que l'homme à qui il vient de sauver la vie est un peu lourd : heureusement le trajet n'est pas long. Vestris demeure aussi près de l'Opéra et l'on arrive sans accident à sa demeure.

Le vieux danseur, après avoir affublé tant bien que mal le jeune musicien de quelques habits un peu plus propres que ceux qu'il portait, le présente à tout ses camarades comme un jeume homme de la plus grande espérance, dont il a fait la connaissance dans une maison où il donnait des leçons, et qu'il vient de sauver du plus grand danger au péril de sa vie. Méhul le laisse dire, et amplifie encore sur les éloges que Vestris ne manque pas de donner à son propre courage : les hommes ne font pas grande attention au musicien; mais quelques-unes de ces dames le regardent du coin de l'œil avec bienveillance, car il a l'air bien tourné et pas trop embarrassé dans ses habits d'emprunt.

Cependant, la plupart des convives jouant dans la représentation du soir, le dîner ne se prolonge pas, on se sépare de bonne heure; mais avant de quitter son hôte, Méhul le prend à part : mon cher monsieur Vestris, vous pouvez me rendre un grand service : j'ai besoin, absolument besoin de parler à M. le chevalier Gluck, faites-moi le plaisir de me présenter chez lui. — Hum! mon ser ami, cela n'est pas très-facile, M. Gluck travaille encore à son opéra et ne reçoit personne. Mais dans quelque temps, dans oun mois, quand il sera plous avancé dans son travail, quand z'irai chez lui pour mes airs de danses, ze vous promets de vous emmener un zour avec moi. Méhul ne se sent pas de joie, il se confond en remerciemens, saute au cou du vieux danseur, qui attribue tout ce délire à la reconnaissance d'avoir eu la vie sauvée par lui, et le jeune musicien regagne sa modeste demeure avec de nouvelles espérances et de nouveaux rêves de bonheur.

Dès ce moment, il fut assidu chez le danseur, son protecteur, il était rempli de complaisance pour lui, lui faisant répéter ses pas au clavecin, l'applaudissant, le flattant, et lui rappelant de temps en temps sa promesse. Deux mois se passèrent ainsi, Méhul commençait à craindre de ne pouvoir jamais arriver au but de ses désirs, lorsqu'un jour, allant comme d'ordinaire rendre visite à Vestris, il le trouve malade, la figure décomposée, avec la fièvre, et dans son lit. Ah! c'est vous, mon zeune ami, ze souis aise de vi voir; ma, ze souis oun homme mort. Ah! si vi saviez ce qui m'arrive. — Eh! bon Dieu, qu'y a-t-il donc? lui dit Méhul. — Ah! mon ser ami, ce scélérat, ce monstre de Gluck a zouré ma perte, ze souis déshonoré, il ne veut pas que ze danse dans soun opéra? — Et pourquoi cela? — Per che, il m'a fait oun air horrible, affreux, à fendre les oreilles, que z'en demande un più zoli, et qu'il a dit que z'étais oun âne, oun âne, moi! Vestris! que ze m'y connais pas, qu'il se passera de moi, ou que ze danserai sour son infernale mousique. — Mais, comment est donc cet air? — Oh! c'est une horreur; il y a dans l'orchestre de cymballes qui frottent toutes seules, et des violini qui grincent à faire frémir, ça est pas zoli doutout.... et ce n'est rien encore, z'ai voulu essayer de danser, à la répétition de ce matin, z'avais réglé un pas souperbe, ce broutal d'Allemand n'a pas seulement voulou me laisser continouer. Qu'est-ce que cela, a-t-il dit, est-ce ainsi que dansent des sauvages?... Il veut que ze danse comme un sauvaze, moi, le premier danseur dou monde; il veut que ze fasse peur à M. Larrivée et à M. Legros, qui sont enssaînés dans oun coin pour être toués après le divertissement. Ze n'y consentirai zamais, ze souis sorti dou théâtre tout malade de colère, ma demain, z'irai chez loui, et ze le forcerai bien à me faire oun autre air; ze loui dirai son fait, ze loui prouverai qu'on ne manque pas de respect à oun danseur de mon mérite, et il n'y en a pas dans le monde entier. Ze voudrais que toute la terre fût dans son cabinet, pour entendre comme ze loui montrerai la supériorité de moun art sour le sien. Malheureusement, il y aura personne, ma ze le ferai savoir à tout l'univers. — Mais, interrompit Méhul, si vous voulez un témoin, je vous accompagnerai. — Oh per dio, vi avez raison, mon ser ami, venez me prendre demain à douze heures, et vous verrez comme z'arranzerai le gros Allemand. Il ne me fera pas peur. Adieu.. A demain.. Ze vais tâcher de dormir et de reprendre des forces, car cet affront de ce matin m'a toué, je n'en pouis più. » Méhul se hâte de prendre congé de lui et le lendemain à midi il était à sa porte. Vestris était sorti depuis une heure, le musicien pense qu'il l'a précédé chez Gluck, et vole à la demeure de ce dernier. Il monte, il sonne, une servante vient lui ouvrir : M. Gluck est à travailler, il ne reçoit personne; Méhul insiste, la servante refuse toujours : une dame paraît, c'est une bonne grosse figure, bien franche, bien ouverte, elle s'informe du sujet de l'altercation : Madame, lui dit timidement Méhul, dont le cœur battait bien fort, M. Vestris m'avait donné rendez-vous pour l'accompagner chez M. Gluck. Je pensais qu'il m'avait précédé ici, et je.... et vous désirez l'attendre, interrompt la grosse dame, avec un accent allemand très-prononcé, rien n'est plus facile, monsieur, venez avec moi; et elle l'introduit dans une grande pièce fort bien meublée, où figurait un magnifique portrait de la reine. Après un instant de silence, Méhul se hasarde à dire : et M. Gluck? — Mon mari, dit la dame. — Quoi, vous êtes madame Gluck; oh! madame, que de remerciemens ne vous dois-je pas de m'avoir si favorablement

accueilli. La bonne dame ne comprend pas trop ce qu'elle a fait pour mériter tant de reconnaissance, mais sa figure respire tant de bonté, inspire une telle confiance, que bientôt Méhul ne lui cache plus rien : il lui raconte son enthousiasme, les efforts qu'il a faits pour pénétrer jusqu'à Gluck, et qu'il se croit aujourd'hui le plus heureux des hommes, puisqu'il pourra contempler l'auteur de tant de chefs-d'œuvre. La bonne Allemande l'écoute avec intérêt. Cependant l'heure s'écoule, Vestris ne paraît pas, et Méhul s'aperçoit que la conversation languit, vu qu'il a raconté toute son histoire, que madame Gluck ne sachant d'ailleurs que fort peu de français, n'a pas grand chose à lui dire. Mon Dieu, s'écrie-t-il tout d'un coup d'un air chagrin, ce ne sera donc pas aujourd'hui? — Écoutez, lui dit madame Gluck, il travaille, et personne ne doit le déranger dans ces momens-la. Vous ne pouvez pas lui parler, mais s'il vous suffisait de le voir.... Ah! madame, c'est trop de bonheur! s'écrie le jeune artiste. — Alors madame Gluck ent'rouvre doucement une porte, fait passer le jeune homme devant elle, referme le battant derrière lui, et le laisse devant un grand paravent placé entre la porte et le piano de Gluck. Oh! qui pourrait décrire sans l'avoir ressentie cette émotion que donne l'approche d'un grand génie, à un jeune cœur que l'amour des arts remplit tout entier! C'est un dieu dont on attend la présence : il semble que toutes les perfections physiques doivent embellir celui dont les ouvrages vous ont transporté, et souvent le désenchantement est grand quand on voit la réalité et qu'on découvre l'enveloppe souvent chétive qui recèle une grande ame ou un beau génie. Je me rappelle, et n'oublierai jamais, l'impression que je reçus la première fois que je vis Chérubini. « J'avais douze ans, j'avais tant entendu parler de cet homme célèbre, mon père et tous les artistes que nous fréquentions témoignaient une telle admiration pour son talent, les applaudissemens que j'entendais donner à quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, qu'on exécutait alors assez souvent aux exercices du Conservatoire, où mon père me menait tous les dimanches, tout cela avait fait naître les idées les plus bizarres dans mon imagination d'enfant, qui s'était figuré que ce colosse musical devait être aussi surprenant par sa taille et sa figure que par son génie. — J'étais en pension avec son fils, qu'il vint un jour visiter, pendant que nous étions en récréation; quand j'entendis notre maître de pension dire à mon camarade : Viens voir ton père, je ne fus pas maître de moi, je suivis mon condisciple sans qu'on fît attention à moi, et je me trouvai en présence de Chérubini. Il y a dix-huit ans de cela, et je pourrais décrire toutes les parties du costume de Chérubini, que je dévorais des yeux, ne pouvant me figurer que ce fût lui; enfin il m'aperçut : Quel est ce petit? — Mais, lui répondit le maître de pension, c'est le fils d'un artiste de votre connaissance, de M. Adam. — Ah! qué jé lé trouve bien laid! — Voilà le premier mot que m'adressa Chérubini. Je me sauvai bien vite, le cœur bien gros, car une illusion était déjà perdue pour moi! Je fus triste toute la semaine, Chérubini m'avait paru si maigre, si petit! mais le dimanche suivant, mon père me mena au conservatoire : on y exécutait une messe de Chérubini, et il redevint aussi grand dans mon esprit qu'avant notre entrevue. — Nous avons laissé Méhul derrière son paravant, cherchant à apercevoir Gluck, assis devant son clavecin, sa forte tête soutenue par une de ses mains, et gesticulant de l'autre, ayant l'air de déclamer des vers placés sur son pupître. Il achevait son quatrième acte d'Iphigénie en Tauride, il en était à la grande scène du dénoûment, un peu avant l'intervention de la Déesse, lorsque Thoas, irrité des refus d'Iphigénie, veut lui-même immoler la prêtresse et la victime. Gluck cherchait en ce moment à se rendre compte de l'effet de la scène et de la position des acteurs et des groupes, car sa musique, si fortement dessinée, si puissamment sentie, ne pouvait être composée qu'en ayant sous les yeux les acteurs chargés de l'exécuter. Méhul maudissait l'immobilité du compositeur, dont la position ne lui laissait voir que le dos. Tout à coup le musicien se retourne, et Méhul put alors le contempler à son aise. Gluck avait alors soixante-cinq ans, il était d'une grande taille, que son embonpoint rendait encore plus imposante. Sa tête était belle, quoiqu'il fût fortement gravé de la petite vérole, non pas de cette beauté qui fait dire aux femmes : cet homme-là a du être fort bien, mais de cet air de génie qui impose au premier aspect, et qui fait que les visages les plus laids forcent souvent les gens qui pensent, à s'écrier : Voilà une belle figure, tandis que la reflexion contraire est faite par ceux qui ne voient que la forme et la régularité, sans rendre justice à l'animation que répandent sur les traits le génie et la puissance des idées. Gluck parut superbe à Méhul. Entouré d'une grande robe de chambre d'un vert changeant, la tête coiffée d'un petit bonnet de velours noir, avec un mince galon en or, le compositeur allemand fait deux tours dans sa chambre abîmé dans ses réflexions. Tout d'un coup, il s'arrête, il prend une table qu'il place au milieu de l'appartement : voici l'autel, dit-il; puis il pose auprès une chaise, ce sera la prêtresse; Thoas est figuré par un tabouret, des fauteuils représentent les Grecs, les Schytes et le peuple. Puis il se drappe avec sa robe de chambre, et s'écrie en chantant :

J'immolerai moi-même aux yeux de la Déesse
Et la victime et la prêtresse.

Il passe à la place d'Oreste:

L'immoler! qui? ma sœur?

Thoas reprend:

Oui, je dois la punir
Et tout son sang....

Puis, figurant tout d'un coup l'impétueuse entrée de Pilade.

C'est à toi de mourir!

achève-t-il, en se précipitant sur le Tabouret-Thoas pour le frapper du coup mortel. Le Roi-Tabouret ne peut résister à la violence du choc et cède sous les coups du compositeur qui, n'étant plus retenu par rien, retombe sur le paravent derrière lequel est caché le jeune artiste qui repousse de toutes ses forces la masse qui l'écrase contre le mur, il n'y tient plus, il étouffe, il est près de se trahir en criant, en appelant à son secours quand tout à coup une porte s'ouvre à l'autre extrémité de la chambre, un homme s'y précipite poursuivi par Madame Gluck qui veut en vain lui barrer le passage. C'est Vestris, la figure animée, qui, déja irrité par le refus

qu'on faisait de le recevoir, apostrophe le compositeur de la manière la plus vive: Comment! ze ne pourrai pas arriver zousqu'à vous, moussou le Tedesco, quand ze viens vi demander de me faire oun autre air, que zè ne pouis pas danser dou tout sour la mousique barbare que vi m'avez faite... Ah! tu ne peux pas danser sur cet air là! s'écrie Gluck, qui s'était vivement relevé: C'est ce que nous allons voir! et saisissant Vestris au collet il le promène de force dans toute la chambre, l'enlevant de temps en temps de terre, en lui faisant exécuter la danse la plus bizarre en lui chantant la fameuse marche des Scythes du premier acte. Le pauvre danseur ne peut résister à l'étreinte de ces deux larges mains de fer qui le tiennent emprisonné. La figure irritée de Gluck est sans cesse en face de la sienne, pâle de terreur; les yeux brillans du compositeur plongent dans ses yeux éteints: c'est comme le regard d'un boa qui le fascine: Oui, moussou le chevalier, s'écrie-t-il d'une voix entrecoupé, ze danserai, ze danserai très-bien! Voyez... ouf... voyez donc... Et à chaque fois que son puissant antagoniste l'élève à quelque pieds du plancher, malgré lui ses jambes s'agitent, se croisent et exécutent les pas les plus hardis et les entrechats les plus compliqués; mais la vengeance de l'Allemand ne sera satisfaite que lorsque l'air sera complètement achevé et il n'en a encore chanté que la première reprise. Le vieux danseur n'en peut plus, sa poitrine, comprimée par les deux étaux qui le tiennent au collet, ne peut plus laisser échapper l'air, il étouffe, les efforts qu'il a déjà faits l'achèvent. Gluck ne voit plus rien; tout entier à l'inspiration de son chant sauvage, il s'anime encore au souvenir de sa composition, et, à chaque instant, il en accélère le mouvement: c'est à pas précipités qu'il traîne sa malheureuse victime dont il ne sent plus le poids, petit à petit c'est un mouvement de rotation qu'il lui imprime; il valse sur un quatre temps, peu lui importe, il ne connaît plus rien; le danseur asphixié accroche avec ses jambes tout les meubles qu'il peut rencontrer pour s'en faire un point d'appui, l'autel, la prêtresse, Thoas, les Grecs et les Scytes gissent pêle-mêle au milieu de la chambre, enfin un de ses pieds rencontre un des angles du paravent, il s'y crampone, et la lourde machine pivote un instant sur elle-même et vient s'abattre sur le compositeur et le danseur qui sont renversés du même coup. Ce dernier se sent libre un instant, il se glisse, il rampe, jusqu'à la porte, enfile l'escalier quatre à quatre sans demander son reste, et quand Gluck, tout étourdi de cette danse à laquelle il n'est pas accoutumé, veut de nouveau ressaisir sa victime que trouve-t-il à sa place? Un pauvre petit jeune homme, tout pâle, à demi mort de frayeur, qui les mains jointes et à genoux devant lui, s'écrie: Pardon, monsieur Gluck, pardon! je ne suis pas un danseur. — Et qui donc êtes vous? — Un pauvre musicien, votre admirateur, qui vient ici, pour avoir l'honneur de faire votre connaissance. Gluck n'y comprend absolument rien, heureusement sa femme, qui, sans la prévoir, craignait l'issue de cette scène, ne s'est pas éloignée; elle raconte tout à son mari. Un sourire de bonté vient alors éclaircir la figure du grand homme. Il venait de voir son talent méconnu par un vieux danseur imbécile; l'hommage naïf du jeune artiste le dédommage de cette sottise, son ingénuité, son enthousiasme lui plaisent, il l'accueille avec affection, lui promet sa protection, ses conseils, ses leçons et lui permet de le venir voir à toute heure. Méhul est au comble de ses vœux; tant d'aménité de la part d'un homme qui vient de lui prouver la violence de son caractère le touche jusqu'aux larmes et c'est la voix émue et le cœur plein de connaissance qu'il lui adresse ses remerciemens.

Je laisse à penser s'il fut assidu auprès de son nouveau maître, dont les leçons étaient rares à la vérité, mais qui d'un mot lui en enseignait plus que d'autres n'eussent pu faire en quinze jours, d'autant que Méhul avait déjà fait de fortes études dans la partie technique de son art, et que c'était la partie philosophique à laquelle il avait besoin d'être initié. Le plus souvent, les leçons n'étaient que de simples conversations du maître à l'élève, où il lui expliquait comment il était parvenu à cette manière, qui n'était qu'à lui, combien ses premiers essais avaient été imparfaits, manquant absolument de modèles; quels dégoûts il avait éprouvés lorsqu'en Italie il avait vu ses ouvrages réussir par des défauts qui, selon lui, auraient dû les faire tomber, tandis que les beautés en étaient tout-à-fait méconnues.

Cependant les répétitions d'*Iphigénie en Tauride* avançaient beaucoup, la première représentation était fixée au 18 mai, et la répétition générale au 17.

Gluck avait fait entendre quelques fragmens de ce chef-d'œuvre à son élève, qui brûlait du désir de le connaître tout entier; mais jamais il n'avait osé avouer sa misère à son maître, et il était d'une pauvreté qui ne lui permettait pas de payer au spectacle: il fallut que ce fût Gluck lui-même qui l'engageât à venir à la répétition générale. Viens me prendre chez moi, petit, lui dit-il, et je te conduirai au théâtre. Méhul arriva au rendez-vous avant l'heure, et il ne fut pas peu orgueilleux de sortir avec son illustre protecteur. En marchant dans la rue à côté du compositeur, ses regards se promenaient avec hauteur sur les passans, qui ne prenaient pas garde à lui: « Voyez, semblait-il leur dire, voilà le premier musicien du monde qui me mène voir la répétition de son opéra, et il cause avec moi comme avec son égal! » Arrivés au théâtre, ce fut bien autre chose, plusieurs personnes étaient réunies devant l'entrée des acteurs, et toutes témoignaient par leurs respectueuses salutations l'admiration qu'elles portaient à Gluck; Méhul se croyait obligé de rendre tous ces saluts, qui ne s'adressaient pas à lui. Comme ils montaient l'escalier du théâtre, le portier, qui s'était aussi incliné devant l'auteur d'*Iphigenie*, voyant une figure inconnue passer devant lui, et esclave de sa consigne comme tous les portiers de théâtre, qui sont bien les cerbères les plus intraitables du monde, voulut l'arrêter un instant: monsieur, on ne peut pas monter, lui dit-il en le retenant par la basque de son habit. Méhul tremblait déjà de se voir arrêter en si beau chemin, lorsque Gluck, se retournant, mit fin à ce débat en disant au portier d'une voix de tonnerre: *c'est mon hami.* Le portier, tout confus, n'opposa plus d'obstacle, et Méhul se crut plus grand d'un pied: Gluck l'avait appelé son ami! pourquoi fallait-il qu'il n'y eût eu que le portier de l'Opéra pour lui entendre donner ce titre glorieux. — Sur le théâtre, Gluck fut bientôt entouré d'acteurs, d'auteurs, de grands seigneurs même, qui alors ne manquaient pas une so-

lennité dramatique; car, dans ce temps-là, une nouvelle production dans les arts était un grand événement à la cour et à la ville, et l'annonce d'une pièce nouvelle à l'Opéra où à la Comédie-Française ou Italienne, suffisait pour mettre en émoi Paris et Versailles. Aussi, de toutes parts avait-on sollicité la faveur d'assister à cette dernière répétition d'*Iphigénie*, et le théâtre offrait un singulier amalgame de gens de tous les costumes et de toutes les conditions : les plus grands seigneurs de la cour s'y trouvaient confondus avec les gens de lettre, les artistes de toutes sortes, gluckistes ou piccinites, venus les uns pour tout admirer, les autres pour tout blâmer. Tous les acteurs et actrices du chant et de la danse, même ceux qui ne paraissaient pas dans l'ouvrage, étaient venus à cette solennité. Un cercle nombreux était formé autour d'une de ces dames : c'était la célèbre Sophie Arnoud, qui, quoique jeune encore, avait quitté le théâtre l'année précédente ; chacun se pressait autour d'elle pour recueillir un de ses bons mots, et elle ne s'en faisait faute. On riait alors beaucoup de l'aventure arrivée à un des plus enragés piccinistes : il avait écrit au prince d'Andore, en Italie, de lui envoyer la partition de l'opéra qui avait le plus de renommée dans ce pays, et, quelque temps après, il en avait reçu l'*Orfeo* de Gluck : on peut juger de son désappointement ; les quolibets n'avaient pas manqué au pauvre bouffoniste. Sophie n'avait encore rien dit ; mais, le voyant passer rapidement auprès d'elle, elle ne put s'empêcher de lui adresser la parole : Eh bien ! mon pauvre ami, est-ce que nous voulons nous raccommoder avec la musique allemande? avons-nous toujours le cœur déchiré? — Du tout, mademoiselle, repartit avec humeur l'individu blessé de se voir rappeler en public sa mystification, jamais M. le chevalier Gluck ne pourra se vanter de m'avoir déchiré le cœur, c'est bien assez de mes oreilles. — Vraiment? c'est fort heureux pour vous, lui répondit Sophie, surtout s'il se charge de vous en donner d'autres. Les éclats de rire accueillirent l'épigramme, et Sophie, une fois lancée, allait continuer son feu roulant, lorsqu'un petit homme, à l'air affairé, un gros rouleau de papier de musique sous le bras, vint l'inviter à faire place au théâtre : Je vous en prie, mademoiselle, laissez-nous la scène libre, nous ne pouvous pas commencer ; voyez : tout le monde est sur le théâtre, et il n'y a personne dans la salle. — Ah ! c'est juste, M. Gossec, répondit Sophie, je n'y avais pas fait attention, c'est absolument comme quand on joue *Sabinus* ou *la Fête au Village*. Gossec lui tourna le dos sur-le-champ, il avait eu son compte, et la citation de deux de ses ouvrages, qui n'avaient pas été heureux, ne pouvait pas lui être assez agréable pour qu'il fût disposé à continuer la conversation. S'adressant alors aux musiciens : allons, monsieur le chef d'orchestre, nous vous attendons. — Nous sommes prêts, quand vous voudrez, monsieur le chef du chant, lui répondit Francœur, qui depuis long-temps était à son poste. faites baisser le rideau. A ce signal, chacun se précipita dans la salle, et la répétition commença.

Iphigénie en Tauride est un chef-d'œuvre trop connu pour que j'entreprenne d'en rappeler les beautés. Qui n'a été profondément ému dès les premières notes de l'introduction par ce sublime tableau du calme auquel succède bientôt cette tempête, rendue encore plus terrible par les cris de terreur d'Iphigénie et des prêtresses de Diane ? Si cet ouvrage après cinquante-six ans de succès peut encore exciter de telles impressions quel effet ne devait-il pas produire sur un génération presque neuve en musique et chez qui les chefs-d'œuvre de l'art succédaient sous transition à des essais presque informes. Rameau était sans contredit un homme de génie; mais il y a une distance immense de ses ouvrages à ceux de Gluch, et depuis l'époque où Rameau avait cessé d'écrire (1760) jusqu'à l'apparition des premier opéras de Gluck en France (1776), il y avait eu une telle disette de compositeurs que l'on avait été obligé de fouiller dans le vieux répertoire de Lully, et qu'on avait remis quelques-uns de ses ouvrages, revus et réorchestrés par Francœur, Gossec, ou Berton (le père de l'auteur de Montano). Et c'est après ces replâtrages de médiocre musique, que Gluck parut avec toute sa puissance et toute son énergie. Son orchestration, qui nous paraît encore vigoureuse malgré le vide de quelques parties était alors la plus pleine que l'on pût concevoir. Un simple accord de trombonnes suffisait alors pour faire frémir. Ces instruments importés depuis peu d'Allemagne par Gluck, ne s'employaient guère que pour annoncer l'approche des Euménides et divinités infernales. Aujourd'hui nous nous en servons pour faire danser, et personne n'ignore l'immense consommation qui s'en fait à l'orchestre Musard. — Cette répétition produisit un effet singulier : les grands seigneurs attendaient pour applaudir que le signal leur fût donné par les artistes et les jugeurs de profession, au milieu desquels ils se trouvaient. Mais l'émotion était trop profonde pour permettre aux applaudissemens d'éclater, et les exclamations de surprise et de terreur étaient les seules marques d'admiration qui échappassent de temps à autres aux spectateurs. Celles-là, du reste, valent bien les battemens de mains, si bannalement prodigués. — Mais il y a des gens qui ne comprennent pas d'autres témoignages de satisfaction. Ces personnes-là vous disent : *l'Ave verum* de Mozart ne produit pas d'effet, je ne l'ai jamais entendu applaudir ; mais si on l'applaudissait, c'est que l'effet en serait manqué. Vous qui avez entendu la messe funèbre de Chérubini avez vous jamais été tenté d'applaudir après les dernières mesures du *dona eis requiem æternam*? Applaudir ! bon Dieu ! et comment le pourrait on ? Il semble quand on a entendu ce morceau qu'on a six pieds de terre et un manteau de marbre sur la tête. Je plains ceux qui ont trouvé la force d'applaudir après ce chef-d'œuvre, il ne l'ont pas compris. Il en fut ainsi à la répétition de l'*Iphigénie en Tauride* et plus d'un sot sortit en disant : Cela n'a point produit d'effet. Gluck était enchanté, mais il écoutait d'un air distrait les fades complimens qu'on lui adressait de tous côtés, quand il se sentit saisir la main, c'était Méhul qui venait aussi lui offrir ses félicitations. Mais la joie et l'admiration l'étouffaient, il se sentait oppressé et il ne put proférer que ces trois mots : Mon cher maître ! et deux grosses larmes roulèrent de ces yeux sur la main du grand homme. Gluck se sentit touché à son tour, il pressa affectueusement son élève dans ses bras : Merci, petit, lui dit-il, je suis aussi content de toi que tu l'es de moi. Puis, presque honteux et pour cacher son émotion, il se tourna vers un gros monsieur tout doré, qui l'importu-

nait depuis un instant : Monsieur le duc, ce n'est pas ma faute s'il ne reste plus de place à louer, moi je n'en ai qu'une pour ma femme et certainement elle ne s'en privera pas pour vous. Le gros duc ne trouva pas la franchise de l'Allemand extrêmement polie, mais cependant, en homme de cour, il ne pouvait se fâcher avec le chevalier, le protégé de la reine et l'idole du jour, il se contenta de saluer le musicien et se retira fort confus. Mais le pauvre Méhul n'avait pas perdu un mot de la réponse de son maître. Il refuse un duc, et il n'y a plus de places à louer ! Je ne pourrai donc pas voir la première représentation de ce chef-d'œuvre ! — Tout-à-coup une idée lui vient, il regarde s'il n'est pas observé; personne ne faisait attention à lui, il rentre dans la salle, enfile le premier escalier qui se présente et monte, monte tellement qu'au bout de quelques minutes il se trouve tout essoufflé à l'amphithéâtre des quatrièmes, lieu obscur s'il en fut jamais, et offrant mille recoins pour se cacher; il se blottit dans un angle, et alors il se met à rire comme un fou. Ma foi, se dit-il, bien m'en a pris d'entendre le refus fait à ce gros duc, sans cela, j'aurais été tout uniment demander demain un billet à M. Gluck, qui ne me l'aurait pas donné et je n'aurais pas vu son ouvrage. Tandis que je vais tranquillement passer la nuit et la journée de demain ici, et, à l'ouverture des portes, je serai à mon poste et le premier placé, c'est réellement fort bien imaginé. » Et notre jeune homme, enchanté de son stratagème, se mit à repasser dans sa tête toutes les beautés de l'ouvrage qu'il venait d'entendre, se promettant un bien plus vif plaisir pour le lendemain en entendant une deuxième fois cette musique qu'il apprécierait alors bien mieux. Cependant il faut convenir que le temps lui parut fort long. Enveloppé dans d'épaisses ténèbres, son estomac put seul l'avertir de l'heure qui s'écoulait si lentement au gré de ses désirs ; il n'avait rien pris depuis son modeste déjeuner du matin et, à son compte, il croyait déjà avoir passé la nuit à rêvasser; mais son appétit allait plus vite que le temps et, la nuit venait à peine de commencer. Le sommeil vint heureusement à son secours : Il se coucha par terre entre deux banquettes, craignant sans doute de rouler en bas d'un lit aussi étroit s'il avait essayé de se mettre dessus, et, malgré la dureté du plancher il ne tarda pas à s'endormir. Mais son sommeil fut extrêmement agité. Son esprit avait été fortement remué par ce qu'il avait entendu, et cela, joint sans doute au vide complet de son estomac, lui fit enfanter les rêves les plus bizarres. Plus d'une fois il se réveilla en sursaut, mais il se sentait comme cloué à terre; un pouvoir invincible l'empêchait de se relever et il se hâtait de refermer les yeux pour échapper aux visions diaboliques qui le poursuivaient. Il se rendormit ainsi plusieurs fois et un sommeil de plomb finit par appesantir ses paupières. Puis de nouveaux rêves vinrent le poursuivre. Il se crut mort; des furies venaient le tourmenter, comme Oreste, il entendait leurs serpens siffler autour de lui; leurs torches enflammées lui brûlaient les yeux, leurs ongles crochus s'enfonçaient dans ses chairs; une effroyable musique ne cessait de bourdonner à ses oreilles. Pour échapper à cet horrible cauchemar il fit un mouvement et s'éveilla. Mais il n'éprouva pas ce bien-être que l'on ressent ordinairement, lorsque l'on se retrouve tranquillement couché dans son lit après un songe funeste et qu'on se dit : Ah ! quel bonheur, ce n'était qu'un rêve! son corp se réveilla, mais son esprit était encore endormi, il voulut faire un mouvement pour se relever, mais sa main rencontra un obstacle au dessus de sa tête : sa terreur fut au comble, c'était la continuation de son rêve, il se croyait enseveli : Ce qu'il prenait pour les parois supérieures de sa bière était tout uniment la banquette sous laquelle il avait roulé.

Il fit de nouveaux efforts pour se dégager, et parvint enfin à sortir de sa position, mais sa terreur ne fit qu'augmenter : il enjambe d'autres banquettes, qui, pour lui, sont autant de tombes qu'il croit franchir, puis un gouffre immense se présente devant lui. Cependant, il croit voir une lueur lointaine, effectivement un point lumineux lui apparaît au-dessous de lui, et comme au fond du gouffre, puis un mauvais violon exécute quelques mesures d'un vieil air avec lequel il avait été bercé, et de grands fantômes blancs viennent se promener lentement ; petit à petit ils se rapprochent entre eux, se groupent, se prennent par la main, et exécutent une danse qui lui paraît d'autant plus satanique, que ses yeux distinguent alors un espèce de démon noir qui semble régler tous leurs mouvemens. Les fantômes obéissent à son moindre signe, et répètent chaque geste qu'ils lui voient faire. Une sueur froide couvre tout le corps du pauvre Méhul, le peu de raison qui lui reste s'égare, sa tête se perd, il se retourne pour fuir cet horrible spectacle, il retrouve encore les tombes dans l'une desquelles il se trouvait enseveli un instant auparavant; la peur lui donne des forces, il franchit tous ces obstacles, ses yeux se sont habitués aux ténèbres, et il se trouve en haut d'un interminable escalier, qu'il descend quatre à quatre, croyant n'en jamais trouver la fin ; mais il va toujours devant lui, il avance de plus en plus, à chaque pas il lui semble qu'il change de nature de terrain, petit à petit, un jour sombre et une lueur rougeâtre lui apparaissent, il se croit au fond des enfers, et n'en est que mieux persuadé quand il se voit entouré des fantômes blancs qu'il avait aperçus de loin. En l'apercevant les fantômes poussent un cri et s'éloignent avec terreur, et le démon noir vient à lui. Méhul veut en finir et s'avance à son tour vers le démon, qui recule alors avec effroi, car l'aspect du jeune homme n'est pas rassurant. La poudre qui couvrait ses cheveux était retombée sur son visage, et, détrempée par la sueur qui découlait de son front, elle avait formé sur sa figure un masque hideux ; joignez à cela son air exténué, ses yeux hagards, ses vêtemens en désordre, et vous concevrez la frayeur qu'il devait inspirer au démon noir, qui parcourait le théâtre en s'écriant : Ah ! mon Diou ! qu'est-ce que celoui-là ! c'est Belzebouth ou Mandrin.. Je souis perdou !... A cette voix, l'espèce de somnambulisme de Méhul cesse presque tout à coup, ses souvenirs lui reviennent, il se retrouve sur le théâtre de l'Opéra, les fantômes de son imagination disparaissent remplacés par des figurantes qui répétaient un pas, et il reconnaît dans le démon noir son sauveur, Vestris, qui faisait répéter ses élèves. La frayeur qu'il inspire aux autres lui donne du courage, et il parvient enfin à se saisir du danseur, qui peut à peine le reconnaître. Il lui raconte alors le projet qu'il avait fait d'attendre jusqu'au soir pour la représentation ; mais il lui avoue qu'il avait trop compté sur ses forces, qu'il n'a rien pris depuis vingt-quatre heures, et

qu'il est près de se trouver mal. Vestris rit beaucoup de l'aventure. Bientôt Méhul se voit entouré d'une foule d'acteurs et d'actrices à qui il faut recommencer son récit, les éclats de rire couvrent souvent sa voix, et le désordre de sa toilette et de toute sa personne ajoutent encore au comique de sa narration. Tout à coup Gluck paraît, et, reconnaissant Méhul au milieu de ce groupe de ce monde : Eh bien, petit, lui dit-il, est-ce que tu ne veux pas voir mon opéra, ce soir? Pourquoi donc n'es-tu pas venu chercher ton billet? — Mais, monsieur Gluck, je vous ai entendu dire hier à un Duc que vous n'en aviez pas. — Certainement, je n'en ai pas pour les ducs, mais pour un musicien, pour mon ami, tiens le voilà. — Méhul ne se sent pas de joie... il s'esquive lestement, court chez lui, déjeuner d'abord, c'est ce dont il a le plus besoin, puis réparer le préjudice causé à son bel et unique habit noir par la poussière de l'amphithéâtre, et la poudre dont il était couvert, puis il va se mettre à la queue à l'Opéra, où il fut un des mieux placés, non plus à l'amphithéâtre des quatrièmes, mais à la meilleure place du parterre.

Mon historiette doit finir là, car vous savez tous l'immense succès qu'obtint *Iphigénie en Tauride;* la reine, le comte d'Artois, les princes, tout ce qu'il y avait de noble et de distingué à la cour, assista à cette représentation, qui fut un triomphe pour Gluck, qui voulait faire ses adieux à la France par ce chef-d'œuvre; mais il céda à de pressantes sollicitations, et écrivit encore un petit ouvrage, *Echo et Narcisse,* où se trouve le chœur charmant : *Dieu de Paphos et de Gnide.* Puis il retourna à Vienne. Mais avant son départ il avait fait travailler son élève, et lui avait fait composer trois opéras pour son instruction. Après le départ de son maître, Méhul composa un ouvrage qu'il ne put parvenir à faire jouer au grand Opéra. Fatigué d'interminables délais, il écrivit, *Euphrosine et Coradin,* qu'il fit représenter à l'Opéra-Comique. Ce fut son début, et dès-lors il marcha de succès en succès. — En 1808, Méhul jouissait d'une grande réputation. Il voulut revoir son pays, ce fut une grande fête dans son *endroit* que le séjour d'un homme aussi célèbre. Le maire, ne sachant pas de plus bel hommage à lui rendre que la représentation d'un de ses chefs-d'œuvre, fit prévenir le directeur du spectacle d'avoir à représenter à tel jour un des ouvrages de Méhul, auquel l'auteur assisterait en personne. L'embarras du directeur fut très-grand, vu qu'il n'avait à sa disposition qu'une troupe de comédie, mais il ne recula pas devant les obstacles, et voici comment il se tira de la difficulté. Le grand jour venu, on vit placardée dans toute la ville une affiche ainsi conçue : *Théâtre de Givet. Aujourd'hui, pour célébrer la présence dans nos murs de notre célèbre compatriote, M. Méhul, la première représentation d'une* Folie, *opéra comique en deux actes, de MM. Bouilly et Méhul.* Nota. *Dans l'intérêt de la pièce, on a cru devoir supprimer les morceaux de musique qui ralentissaient la marche de l'action.* Le public ne manqua pas à l'appel. Méhul fut amené en grande pompe dans la loge de M. le maire, et accueilli par les plus vives acclamations. Puis on joua le poëme d'une *Folie*, sans musique, et chaque fois que la prose de M. Bouilly faisait naître des applaudissemens, Méhul était obligé de se lever et de saluer, pour remercier ses concitoyens de la manière dont ils savaient honorer les artistes, leurs compatriotes.

Je sais, pour ma part, plus d'un compositeur qui, en s'entendant exécuter, a souvent formé le désir d'obtenir une ovation comme Méhul, et de voir supprimer sa musique, comme *ralentissant la marche de l'action.*

Adolphe Adam.

NOUVELLES.

*** La 24e représentation de *la Juive* a eu lieu hier à l'Opéra. Comme à l'ordinaire, une chambrée complète a applaudi la belle musique de M. Halevy.

*** Les artistes italiens qui s'étaient rendus à Marseille, ont failli ne pas jouer, à la suite de quelques discussions. Les propriétaires de la salle de spectacle refusaient de remplir leurs engagemens. L'autorité est intervenue, et a mis fin à ce scandale. La représentation d'ouverture a été fort brillante : on a joué *Sémiramide.*

*** Au 1er juillet, Mme Dorus-Gras doit suspendre son service à l'Opéra, pour profiter d'un congé d'un mois.

*** Il n'est pas encore décidé à l'Opéra-Comique si Chollet fera sa rentrée dans *Zampa* ou dans le *Portefaix.* Les répétitions de ces deux ouvrages se poursuivent également.

*** Une danseuse, qui a figuré pendant quelque temps dans le corps des ballets de l'Opéra, obtient en ce moment beaucoup de succès sur le théâtre de Lisbonne. Son nom offre une singulière analogie avec son état : elle s'appelle Mlle *Danse.*

*** L'administration du théâtre de Rouen offre, dit-on, à Mme Ponchard 25,000 fr., si elle veut retourner dans cette ville dont elle a fait si long-temps les délices.

*** Le Gymnase Musical a été ouvert hier. Nous rendrons compte de cette première séance dans notre prochain numéro.

*** Cambon, élève du Conservatoire, qui s'était fait connaître par des compositions gracieuses, par une jolie voix et une méthode agréable, qu'on a pu apprécier dans un grand nombre de concerts, vient, à l'âge de vingt-huit ans, de succomber à une maladie de poitrine.

*** Mme A. Empaire, née Nélia Maillard, professeur de chant au Conservatoire, vient de mourir à l'âge de 31 ans.

*** Nous venons de l'entendre, et nous pouvons à peine le croire, un harmonica composé de lames de bois, et dont l'effet, quand il est touché par l'inventeur, M. Samson, de Saint-Pétersbourg, correspond quelquefois à celui d'un piano ordinaire. L'exécution de l'artiste est tout-à-fait foudroyante. A l'exception des grands accords plaqués, il fait, à l'aide de deux petites baguettes, tout autant qu'un pianiste avec ses dix doigts. Gammes diatoniques et chromatiques, fusées rapides de toutes les espèces, passages en tierces et en sixtes, traits en *double corde*, ou, pour parler plus justement, en double bâton, rien n'y manque. Une chose non moins surprenante, est le style plein de goût et de délicatesse du musicien au milieu des préoccupations d'un mécanisme si fatigant Les crescendo et la finesse des nuances tiennent du prodige. Nous ne sommes pas surpris que les musiciens de quelque valeur, qui ont entendu M. Samson, lui aient accordé des témoignages où la complaisance n'entrait certainement pour rien.

*** On vient de mettre en vente la mise en scène et instructions utiles sur l'opéra *la Juive*, contenant les décorations en 5 planches in-4°. Dessins litographiés et coloriés, ainsi que 15 personnages en costumes, id. coloriés, avec divers ornemens, étendards, etc., etc. faits conformes à la représentation du Grand-Opéra. Prix des 5 dessins, décorations coloriées : 28 fr.; des personnages, costumes, ornemens : 6 fr.; de la mise en scène imprimée : 6 fr.; ensemble 40 francs. Se trouve à Paris, chez V. Duverger père, agent des théâtres, rue Rameau, 6, — et chez Maurice Schlesinger. Sous presse, la mise en scène, décors et costumes du *Cheval de Bronze,* qui paraîtront incessamment.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 22.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 31 MAI 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress. Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

CHANT ITALIEN.

La Jérusalem délivrée,

Du Tasse.

Le chant est le compagnon inséparable du peuple italien. Chaque contrée a ses chansons particulières à elle seule, inconnues au-delà de la montagne et de la rive où elles naissent. La musique et les paroles sont d'invention toute locale. Le gondolier chante les fluctuations de la mer, le mouvement de sa barque, le mugissement des ouragans, les pays enchantés que crée sa fantaisie au-delà des mers; le montagnard, les rochers, les forêts, les buffles, et même souvent son chapeau à plumes, son fusil, sa vie aventureuse, son noble brigandage. Le pirate Barberousse, la terreur des côtes, est souvent le héros de l'un, tandis que les noms d'un Pronio (1), d'un Mammone Gaëtano (2) se glissent dans les chants de l'autre.

Outre ces chansons locales, un grand nombre sont la traduction de l'histoire sainte, avec ses légendes, ses croisades, ses pélerinages; de l'histoire profane, avec sa vie chevaleresque, avec sa vie de couvent. On trouve également des hymnes sur la vie héroïque des brigands, et des complaintes sur l'exécution des prisonniers politiques.

Il est un autre genre de chant qui détaille la vie privée, qui assiste aux fêtes de famille, aux mariages, aux naissances, et qui est là, dans un jour de deuil et de douleur. Ce chant accompagne l'homme depuis son *ninna hanna*, chant de nourrice, jusqu'à la mort.

J'ai traité ce sujet dans un article plus étendu (1); je ne parlerai donc ici que d'une seule chanson historique, *la Gerusaleme liberata di Tasso*.

Il y a contradiction entre les voyageurs. Les uns prétendent avoir entendu chanter le Tasse; les autres disent, malgré toutes leurs investigations, malgré des recherches assidues, n'avoir jamais trouvé aucune trace de ce chant dans la bouche du peuple. Cette divergence est facile à expliquer. Certains voyageurs ne sortent pas, pour ainsi dire, de leur carrosse; ils parcourent tout un pays presque ventre à terre; ils ont, à la vérité, passé par l'Italie, mais ils n'en connaissent que *la via Appia*, *la via Flaminia*, et leurs environs; en supposant qu'ils ne l'aient pas traversé, comme la plupart des Anglais, les stores fermés, pour ne pas être incommodés du soleil, et pouvoir sommeiller plus agréablement; alors, de retour dans leur patrie, ils s'étonnent de n'avoir pas entendu les chants de la *Gerusaleme*, ou *Orlando furioso*.

Il n'y a que deux moyens de connaître la vérité. Il

(1) Abbé Pronio, le rival terrible de Fra-Diavolo.

(2) Ami et aide-de camp du cardinal Ruffo. Son corps de brigands devait lui livrer chaque jour une tête saignante sur sa table.

(1) *Revue des Deux-Mondes*, 1er mars 1835, sur la Musique et le Chant populaire en Italie.

faut, comme Goëthe à Venise, le faire chanter moyennant quelques *zecchini*, ou vivre avec le peuple, et le surprendre chantant au milieu de ses occupations. Ce dernier moyen, il me semble, est le meilleur. Inutile de se procurer à grands frais ce qu'on peut avoir partout pour rien, et bien meilleur; car ainsi on n'a pas besoin d'hypothèses, de recherches, d'explications sur la manière dont s'exécute telle ou telle chanson, à quelle distance il faut l'entendre afin que la voix *dure* de l'homme du peuple n'incommode pas notre oreille raffinée par la musique chinoise de nos opéras modernes. Il faut vivre avec le peuple pour se persuader combien elle est fausse et erronée cette assertion de Goëthe qu'on ne peut plus entendre ces chansons qu'en les commandant, et que Tasso et Arioste appartiennent à ces traditions anciennes à moitié effacées par le temps.

Mais ces chants ne sont donc pas morts, s'il est vrai qu'ils puissent encore être entendus à prix d'argent. Il y a peut-être quarante ans que Goëthe les a entendus, et de nos jours, un voyageur de Berlin en fait mention. Un soir, lui et Bulgaris son *cicerone* s'embarquèrent, et ils entendirent les deux gondoliers chanter le Tasse. Le Berlinois, voyageur novice, écoutant de près ce qu'il faut entendre de loin, se plaint dans un gros volume que ces deux chanteurs lui écorchaient les oreilles; et naïvement, il ajoute que Bulgaris ému, tenait la tête penchée, dans l'attitude d'un homme attendri. Je ne m'étonne pas que notre voyageur, quoiqu'habitué aux opéras de Spontini, ait été assourdi par ce chant. La voix des Vénitiens, je le sais par expérience, n'a pas son égale. — Le ton d'une gorge de Vénitien a l'étendue d'un tuyau d'orgue à 32 pieds. Presque toujours le peuple met la beauté dans la force. Ces deux gondoliers croyaient sans doute ne pouvoir chanter ni assez haut, ni assez long temps pour le prix de deux louis berlinois, oiseaux de passage qu'un gondolier n'attrape pas tous les jours à Venise, sous le gouvernement paternel de l'empereur d'Autriche.

Goëthe, dans son *Voyage en Italie*, explique le motif de la prétendue dureté de ces voix. Il dit : « Le pêcheur assis au bord de son île, d'un canal, ou sur sa barque, tire de sa voix des sons pénétrans, qui s'étendent sur la plaine des eaux, et qui se communiquent au loin. Un autre les entend, qui connaît la mélodie, qui comprend les paroles : il répond par d'autres vers. Le premier reprend, et ainsi l'un devient l'écho de l'autre. Ce chant dure pendant des nuits entières sans les fatiguer. Il faut, pour les écouter, se trouver au milieu des deux; plus on est loin, plus leur chant a de charme.

» Pour les entendre de cette manière, je débarquai à la *Giudecca;* les gondoliers se séparèrent le long du canal. Je me promenais entre les deux, quittant toujours celui qui devait commencer. C'est alors que le sens de ce chant me fut clair; il a une empreinte toute particulière, comme une voix qui nous arrive de loin; il est comme une plainte sans tristesse. Il y a là quelque chose d'incroyable, quelque chose qui émeut jusqu'aux larmes. Méfiant d'une première impression, j'attribuais cet effet à ma disposition; mais mon vieux *cicerone* me disait : *E singolare, come quel canto intenerisce e molto più quando e ben cantato.* Il désirait que j'entendisse les femmes du Lido, principalement celles de *Malamocco* et *Palestrina*.

» Ces femmes, disait-il, chantent aussi le Tasse avec une pareille mélodie. Elles ont, ajouta-t-il, l'habitude, quand leurs maris sont à la pêche, de s'asseoir près du rivage, et de chanter avec une voix très-perçante jusqu'à ce qu'elles entendent celles de leurs époux; et ils s'entretiennent ainsi de loin. N'est-ce pas beau? Mais il est à présumer que l'illusion et le plaisir cesseraient si l'on entendait de très-près ces voix, luttant de force avec les vagues de la mer.

» L'idée de ce chant prend ainsi une forme; elle devient vraie. La mélodie dont nous ne pouvions pas comprendre la lettre morte, devient vivante. C'est le chant d'un solitaire qui vogue au loin et qui chante pour que quelque autre, animé d'un même sentiment, lui réponde. »

Ce n'est pas seulement à Venise que le Tasse est chanté par le peuple, et pourtant je cherchai long-temps en vain. Je pensai ne devoir trouver ce chant que sur les côtés du golfe de Naples. Souvent, le soir, je me trouvais sur le *Molo;* je me rangeais au milieu des marins, des gondoliers, des lazaronis, des soldats groupés, avec le plus profond silence, autour d'un improvisateur, assis sur un tronc d'arbre ou sur une estrade de pierres amassées. Il racontait des histoires chevaleresques, des histoires de couvent : j'entendis l'*Orlando furioso*, mais rien de *la Jerusalema*. Sur les côtes d'*Amalphi*, de *Salerno*, cette patrie des chants populaires, j'entendis mille chansons et rien du Tasse, quoique dans son pays natal. En vain je m'informe sur les rives de Sorrente; on chantait tout, excepté lui. *Nemo*, me disais-je, *propheta in suâ patriâ.*

A Sorrente, je visitai un castel antique dont le pied plongeait dans la mer. Sa tête noire planait au-dessus des autres maisons, comme le souvenir au-dessus des tombeaux du passé. La vaste porte s'ouvrit et nous donna l'entrée dans une cour où croissait l'herbe. L'escalier de marbre tombait en ruine, les appartemens étaient sans portes, les fenêtres sans vitres, les tapisseries en lambeaux se détachaient des murailles suintantes d'humidité; nous arrivâmes sur un balcon au-dessous duquel on voit la

mer écumeuse et mugissante se briser avec fracas contre les fondemens. Devant nous se dessinaient les îles Ischia, Caprée, Procida, dont les rochers épandus çà et là, semblent croître dans la mer. Plus loin on découvrait le cap de Missène, de Cuma, Pozzuoli, Camaldoli, Naples, Resina, Portici et le Vésuve, couronné d'un nuage sortant de son cratère. Nous étions sous le toit paternel du Tasse. C'est là où il passa les jours heureux de son enfance; de là il sortit pour passer sept ans dans les prisons de Ferrare, pour avoir commis le crime d'aimer Léonore, sœur du duc Alphonse. Il y entra jeune, plein de force et de génie; il en sortit vieillard; les cheveux blancs, l'esprit affaibli, le génie brisé par les veilles et les souffrances. En vain j'évoquai et je conjurai, les échos de cette vaste enceinte restèrent muets. Pas une voix ne répéta ce chant oublié du Tasse.

J'avais abandonné l'espoir de retrouver ce chant, lorsqu'un soir, à Rome, j'entendis une voix belle et sonore, une voix qui ne m'était pas inconnue et qui m'avait chanté mainte chanson romaine, entonner :

Canto l'armi pietose e'l capitano.

J'écoutai, et la voix continua :

Che'l gran sepolchro libero di Christo.

Étonné de trouver si près de moi ce que j'avais cherché si loin, je fis répéter cette mélodie, d'un charme, pour moi, inexprimable; et quand je me mis à la noter, j'appris que ce chant du Tasse était connu par toute la famille chez laquelle je demeurais, maîtres et domestiques, enfans et nourrices. A peine avais-je noté cette mélodie du premier chant que cette voix commença :

In tant, Erminia infrà l'ombrose piante.

Ce 7ᵉ chant, me disait-on, est préféré du peuple parce que son sujet est le plus romantique, le plus populaire de tout le Tasse. C'est Erminie, qui, vivant en pasteur chez le vieux faiseur de paniers, gardait les troupeaux et gravait des noms sur l'écorce des arbres, en attendant que sa destinée le rappelât à partager celle de la ville sainte.

Il est une troisième mélodie dans le recueil des romances de Jean-Jacques Rousseau, qui a beaucoup de ressemblance avec celle que j'ai entendue chanter à Rome sur les paroles du premier chant. Il paraît que toutes deux ont une même origine, mais qu'une fois devenues populaires, elles ont varié dans la bouche du peuple.

La notation précise dépend beaucoup de l'exécution du chanteur; et je dois croire que dans ce cas j'ai été plus heureux à Rome que Jean-Jacques à Venise, quoique secrétaire de légation auprès de la république. La mélodie que j'y ai notée est plus claire, plus expressive, plus rapprochée de son origine, parce qu'elle est plus simple et moins décorée de ces tons accidentels qui varient dans la bouche du peuple.

Tout en confirmant l'opinion que le Tasse est chanté du peuple italien, nous sommes pourtant bien loin de le nommer populaire. Je nomme *populaire* un chant qui, *éloigné de toute influence artistique, prend son origine, et pour la musique et pour les paroles, dans le peuple même*. Les paroles de la *Jérusalem*, au contraire, émanent d'une toute autre source. Aussi sont-elles écrites dans la langue nationale, tandis qu'une chanson populaire s'exprime toujours dans un de ses dialectes.

Quant aux mélodies de Tasso, elles portent le caractère des chansons populaires en général. Sévère et grave, mélancolique et plaintif, il est langoureux sans être triste; c'est l'expression d'une ame inspirée, brûlante d'un amour céleste. C'est comme un plein-chant, comme une psalmodie. Nous l'écoutons, nous le chantons nous-mêmes, et sans motif, sans savoir pourquoi, il nous attendrit jusqu'aux larmes. C'est sur cette mélodie que je m'imagine entendre chanter la complainte céleste, le cantique admirable de ce peuple captif, errant : *Nous nous sommes assis sur le bord des fleuves de Babylone, et là, nous avons pleuré en nous souvenant de Sion.*

J. Mainzer (1).

GYMNASE MUSICAL.

OUVERTURE.

Cet établissement, qui pourrait être si utile et qui le sera, il faut l'espérer, vient d'être enfin ouvert au public. L'assemblée était brillante à la première séance; on y remarquait MM. Meyerbeer et Rossini, dont les applaudissemens se sont mêlés fréquemment à ceux de la foule. Le Gymnase-Musical, situé sur le boulevart Bonne-Nouvelle, tout près du Gymnase-Dramatique, au centre de la circulation parisienne, est un bâtiment d'assez modeste apparence à l'extérieur, mais habilement construit pour l'acoustique; il est en outre à l'intérieur décoré avec un goût exquis et fort commodément disposé pour le public. C'est aux talens de MM. Devoir et Pourchet que nous en sommes redevables. Enfin les artistes sauront où s'adresser pour donner des concerts; car il faut bien le dire, Paris, cette capitale du monde civilisé, si l'on en excepte la salle

(1) Cet intéressant article de notre collaborateur se trouve inséré dans le Réformateur du 25 mai.

noire et enfumée des Menus-Plaisirs, dont la société des concerts du Conservatoire dispose pendant la meilleure partie de la saison, Paris, ai-je dit, n'offrait pas, avant l'édification du nouveau Gymnase, une seule véritable salle de concerts. Pour les théâtres on sait quel effet la musique y produit. Les salles de Musard et de Masson ne sont que des lieux de rendez-vous, où l'on se promène en causant pendant que l'orchestre exécute les œuvres de Weber, de Meyerbeer et de Beethoven, et où l'on ne se tait un instant que pour écouter le quadrille de la *Brise du Matin* ou le galop de la *Chaise Cassée*. La salle Chantereine est trop petite, on ne peut y placer un orchestre complet; j'en dirai autant d'une espèce de *puits* qu'on a bâti rue Taitbout il y a quelques six ans, sous le nom de salle de concerts, et où il ne manque qu'une chose, presque rien, la place pour les musiciens. Reste la salle de l'Hôtel-de-Ville; mais son éloignement et sa destination primitive la rendent peu favorable aux séances musicales. Il manquait donc évidemment à Paris une salle de concerts. M. Saly-Snerbe a eu l'heureuse idée de remplir cette lacune; les artistes lui en doivent de la reconnaissance. Mais il a voulu en même temps y fonder une institution musicale permanente, et vite l'autorité est accourue pour l'empêcher de réaliser ce plan dans son entier, en lui défendant *toute espèce de chant*. Les directeurs de l'Opéra-Comique sentaient déjà se hérisser leurs cheveux à la simple annonce d'une entreprise rivale, et c'est sans doute à leur considération que le privilége de M. Saly aura été mutilé. Mais comment voir là dedans une rivalité? Le Gymnase nouveau se fût proposé dans ses séances de faire chanter de beaux chœurs de Handel, de Palestrina, de Scarlatti, de Bach, de Weber, de Gluck, de Mozart; qu'est-ce que tout cela a de commun avec le répertoire de l'Opéra-Comique? Les administrateurs pouvaient être bien tranquilles, assurément on ne fondait pas de grandes espérances sur les morceaux d'ensemble qui brillent dans leur répertoire. Mais il paraît que la musique large, sérieuse, imposante, religieuse, sublime, la musique véritable enfin, est un art dangereux pour les Français. Le gouvernement n'a de sympathies que pour les entrepreneurs qui viennent mettre en circulation des platitudes plus où moins dansantes, et favoriser la propagation de la vermine vaudevillique, qui menace de nous ronger jusqu'aux os. A ceux-là les priviléges et les subventions; aux autres les entraves et les tracasseries de toute espèce; quoi qu'il en soit, M Saly-Snerbe vient de faire d'une manière brillante l'ouverture de son Gymnase-Musical où *l'on ne chante point*, pas même comme à l'Opéra-Comique. Son orchestre est brillant et dirigé avec précision par M. Tilmant aîné. Il y a vingt-six violons, dix altos, dix violoncelles et dix contrebasses. On remarque parmi les instrumens à vent, une bonne partie des habiles artistes de l'Opéra, en outre les deux clarinettes, que nous ne connaissons pas, ont une qualité de son remarquable par son extrême pureté. Ces deux artistes sont précieux pour l'orchestre du Gymnase-Musical. Parmi les instrumens à cordes nous avons vu également un grand nombre des jeunes talens que le Conservatoire a couronnés ces dernières années, et qui figurent tous au Théâtre-Italien et à l'Opéra. Aussi les violons ont-ils une verve et un aplomp admirables; les basses ne sont peut-être pas assez nombreuses, car le talent des exécutans est trop connu pour qu'on puisse leur attribuer le défaut de sonorité de cette partie importante. M. Listz avait bien voulu figurer dans le programme de la première soirée; le morceau de Weber qu'il a exécuté comme à l'ordinaire, a fait se récrier avec explosion le public de la galerie supérieure, qui n'avait jamais rien entendu de pareil. On lisait sur la figure de plusieurs auditeurs, l'étonnement profond que leur causait ce talent extraordinaire pour tous, mais vraiment magique pour cette partie de l'auditoire qui passait tout d'un coup de l'orchestre de la Porte-St-Martin à ce qu'il y a de plus élevé dans l'art. M. Batta dans un solo de violoncelle exécuté d'une manière ravissante, a également obtenu un succès d'enthousiasme. Son jeu est expressif, la voix de son instrument est pleine de charme et de puissance; plusieurs de ses traits ont prouvé une habileté mécanique des plus rares; mais c'est dans le chant surtout qu'il a paru exceller.. M. Batta est un des premiers violoncellistes que nous connaissions. De grands succès lui sont réservés. M. Blay a montré dans son solo de violon un talent remarquable, mais les sons que tire son archet manquent peut-être un peu de cette plénitude, de ce moelleux, qui en font le mérite principal.

La symphonie de Weber sur laquelle l'attention de l'assemblée s'était portée tout naturellemant, n'a pas répondu à ce qu'on avait droit d'attendre de l'auteur d'Euryanthe et du Freyschutz. Disons-le franchement, c'est d'une faiblesse désespérante; et nous pensons que par respect pour la mémoire du grand musicien, on eût beaucoup mieux fait de ne pas exhumer cet *étude* de sa jeunesse, dont il a dû plus d'une fois, plus tard, regretter la publication.

Nous observerons à cette occasion que le directeur du Gymnase-Musical ne saurait apporter trop de soin dans le choix des morceaux qui composent ses programmes, car de là dépend en grande partie le succès de pareils concerts. Cette partie importante de l'administration ne peut être confiée qu'à un artiste doué de tact, de goût et de connaissances bibliographiques très-étendues. L'ancienne

musique doit trouver place à côté de la nouvelle, et le Gymnase rendra un double service à l'art si, en offrant aux jeunes compositeurs les moyens de se faire connaître, il devient en même temps le Conservatoire des belles productions de tous les temps.

APHORISMES.

N° 3. — L'ART.

L'art est le produit d'une libre opération de l'esprit de l'homme, dans lequel il s'efforce d'atteindre un but qu'il s'est proposé; si on l'oppose à la science, c'est une aptitude qui, indépendamment du savoir, a besoin d'être acquise par la pratique. En effet, tel homme peut savoir beaucoup sur l'art et n'être cependant pas artiste: de même aussi il peut avoir une grande habileté pratique sans avoir des connaissances fort étendues. On ne pourra pourtant pas donner à ce dernier le nom d'artiste, si, à une grande pratique, il ne joint pas une vocation naturelle. L'art véritable n'existe que là seulement où le génie artistique se trouve réuni à l'habileté pratique. L'art est donc, en général, l'aptitude particulière d'un homme à produire librement une œuvre d'après un plan qu'il s'est proposé; et cette liberté, il ne faut pas la confondre avec un caprice déréglé; car un tel caprice serait inadmissible dans une opération où il s'agit d'un but déterminé.

INTRODUCTION DE L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

DANS LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES.

En Allemagne, comme en Italie, la musique est un art populaire; dans le second de ces pays, sa popularité tient à un instinct naturel de ses habitans; dans le premier, elle est plutôt un effet de l'éducation.

En Allemagne, non-seulement le chant fait essentiellement partie d'une bonne éducation, quant aux classes supérieures de la société, mais on le considère encore comme un moyen puissant et indispensable pour perfectionner le moral et développer le goût et l'intelligence des classes moyennes et inférieures. C'est pourquoi il a été mis au rang de toutes les autres parties de l'enseignement, soit dans les gymnases et les lycées, soit dans les écoles élémentaires de toute espèce. Du reste, dans les mesures qu'on a prises à cet égard, on ne s'est point borné à imposer à l'autorité chargée de l'instruction publique l'obligation de faire en sorte que l'enfant qui fréquente les écoles puisse, s'il en a envie, apprendre le chant. Non: chaque enfant, soit dans les écoles des villes, soit dans celles de la campagne, est tenu d'assister avec la même ponctualité à la classe de chant qu'à toutes les autres classes. Le plus jeune écolier allemand ne marche pas plus sans sa petite méthode de chant que sans son abécédaire.

Toutefois, il n'entre point dans les vues de ce système de faire de chaque élève des écoles un chanteur accompli, ou un musicien distingué; il est né d'une pensée plus profonde, et son action puissante sur la vie du peuple produit des résultats plus importans.

L'enseignement, dans les écoles, ne tend ordinairement qu'à développer l'intelligence de la jeunesse, qu'à former sa raison, qu'à élargir son entendement; mais le corps succombe, et aucun aliment n'est offert au cœur ni à l'ame des jeunes élèves.

Afin de pourvoir en même temps au développement de leurs forces physiques et de leurs facultés intellectuelles, on a introduit les exercices gymnastiques dans les écoles et les institutions de l'Allemagne, et, pour ouvrir le cœur des enfans à tous les sentimens généreux, pour empêcher qu'une conscience orgueilleuse de leur éducation intellectuelle n'altérât la pureté de leur ame et n'étouffât en eux le germe des mouvemens nobles et bienveillans du jeune âge, on a mis le chant au nombre des autres objets d'étude.

L'effet immédiat de l'enseignement de cet art dans les écoles est d'ouvrir l'oreille des enfans aux impr ssions des tons; de rendre leur goût plus délicat; d'éveiller en eux l'amour des arts; de leur donner de la répugnance pour tout ce qui est bas et trivial, et d'imprimer un essor plus noble à tous leurs mouvemens. On leur procure ainsi un plus digne objet de recréation, qui, par l'effet d'une attraction sympathique, favorise parmi-eux la concorde, maintient la communauté des sentimens et forme de doux liens entre ces jeunes cœurs.

J. Mainzer.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE.

Italie. — Pavie.

La Norma est toujours de plus en plus admirée, et la prima donna, Mlle Éloisa Gned qui, dans le carnaval dernier, a débuté d'une manière brillante sur le théâtre de Bergame, est beaucoup applaudie. On apprécie également ici le mérite des deux sœurs Brambilla. A l'exemple des autres théâtres importans de l'Italie, celui de la Scala a souvent applaudi au talent de l'aînée de ces trois sœurs, la signora Marietta qui, dans le rôle de Sémiramide, se fait aujourd'hui applaudir à Londres sur le King's théâtre, et qui jouirait d'un triomphe plus brillant si les contralti étaient appréciés à leur juste valeur. Les deux autres sœurs déjà connues sur différens théâtres, surtout pour leur talent dramatique, se sont distinguées il y a peu de temps sur

la scène du Carcano et, pendant tout le cours de l'année dernière, elles ont fait à Cagliari de constans progrès. C'est la signora Teresina, l'une de ces deux sœurs qui s'est chargée à Pavie du rôle important de la Norma, celui de Pollion étant rempli par Bartolommeo de Gattis, le même ténor qui l'avait déjà soutenu avec tant d'éclat en Sardaigne. Oroveso était représenté par le signor Agostino Berini. Tels sont les sujets qui se sont chargés de faire goûter aux habitans de Pavie les charmes de cette musique, objet d'une prédilection générale. Ils ont fait preuve d'une telle habileté et leur succès a été si complet qu'ils ont causé parmi nous un enthousiasme général. Dès sa première apparition, la signora Brambilla, l'héroïne de la fête, a reçu de l'auditoire cet accueil flatteur qu'on accorde communément aux artistes qui arrivent procédés d'une grande renommée. Pour prouver que cette réputation n'était pas usurpée, la signora Brambilla a déployé une voix pure, sonore et brillante, et elle a déclamé le récitatif de sa sortie de manière à arracher les applaudissemens les plus vifs comme les plus unanimes, applaudissemens qui ont interrompu ensuite chacune des brillantes fioritures de la virtuose, principalement dans l'allegro où le fracas des battemens de mains couvrait le bruit de l'orchestre et rendait difficile la reprise du motif pour ramener la cabalette. Cette cavatine fut chantée avec un fini tout particulier, et l'auditoire transporté rappela quatre fois la virtuose sur le devant de la scène. Les mêmes honneurs l'accompagnèrent ensuite dans chacun des autres airs qu'elle exécuta, et elle parut encore se surpasser elle-même dans toute la dernière partie du second acte, tant était grande la vérité de son jeu, comme l'énergie de sa déclamation et la chaude expression de son chant. La signora Teresa Brambilla s'est acquis toute la faveur de son public et elle s'est assuré à Pavie cette admiration qui doit l'appeler de là aux scènes les plus élevées. Le ténor, signor de Gattis qui possède une voix forte et sonore et chante avec beaucoup d'ame et d'expression, eut pendant la première soirée, quelque peine à surmonter l'espèce d'agitation que cause toujours la présence d'un nouvel auditoire; il parvint néanmoins à dominer son émotion de manière à faire valoir ses moyens qui dans les soirées suivantes, n'ont fait que se manifester avec plus d'avantage et maintenant, chaque représentation augmente l'estime du public pour ce chanteur. Avec le talent qu'on connaît à Berini, il est aisé d'imaginer avec quel mérite il a su représenter l'Oroveso; il fut donc fort applaudi dans l'introduction ainsi que dans son air et il joua la dernière scène en acteur consommé. Avec de tels artistes, il serait difficile aux dilettanti d'avoir quelque chose à désirer; aussi se portent-ils en foule pour écouter et applaudir chacune des représentations de *la Norma*.

Revue critique.

Grandes variations brillantes pour le piano, sur le galop de la Tentation, par Charles *Schunke*. Opus 25. — Prix 7 fr. 50.

C'est de nos jours quelque chose de curieux qu'un morceau de musique remontant à deux ou trois ans d'existence. Voici pourtant un galop de cette haute antiquité qui, depuis long-temps a pris son vol vers la postérité par la voie des orgues barbares ou de Barbarie : le voilà qui reparaît aujourd'hui sous la forme de grandes variations brillantes. C'est une erreur de M. Schunke, dira-t-on, sans doute. Comment offrir quelque intérêt avec une telle vieillerie? comment lui rendre sa jeunesse, etc., etc.? Tels pourraient être les doutes des amateurs à la vue du titre de cet ouvrage, et cependant ils tomberaient dans une grave erreur. Certes, la tentative était quelque peu périlleuse; mais, M. Schunke s'en est tiré avec tant de bonheur et d'habileté que nous n'hésitons pas à ranger ce morceau parmi les compositions les plus distinguées *de ce genre*, publiées depuis quelques années. L'ouvrage se recommande par un travail consciencieux, par des idées originales et des formes aussi riches que brillantes, soutenues par des combinaisons harmoniques du plus haut intérêt. Nous citerons particulièrement le *largo expressivo* de l'introduction, la deuxième reprise de la première variation, toute la troisième variation, ainsi que la quatrième et l'*andante*, variation six. La *finale* brille surtout par des effets puissans de tout genre; il est seulement à regretter que la fin ne contienne guère que du fracas et rien que du fracas. Nous aurions désiré que M. Schunke se dispensât de ce triste hommage, rendu au goût déplorable de notre époque. Quelque brillant que soit ce morceau, nous devons dire qu'il ne contient, non pas de ces difficultés exagérées qui paralysent les efforts des amateurs avancés, mais bien de ces traits pleins de richesse qui charment par la vigueur et l'énergie d'une allure noble et franche.

NOUVELLES.

*** La société *Die Liedertafel*, à Mayence; donnera une grande fête musicale au mois d'août prochain, en l'honneur de Guttenberg (inventeur de l'imprimerie) et au bénéfice du monument que la ville de Mayence se propose d'ériger à son célèbre compatriote. On exécutera à cette fête : *une hymne de fête* (Festgesang), composé pour la Société par M. Meyerbeer, et *le Serpent de Fer*, de C. Loewe. Les villes environnantes enverront les membres de leurs Académies musicales pour rendre cette solennité *très-imposante*.

*** Il s'établit depuis quelques temps de singuliers usages dans les théâtres des grandes villes de province et de Belgique. On rappelle après le premier ou le second acte d'un opéra le chanteur favori, et on lui demande *Le Moine*, de Meyerbeer, qui est devenu extrêmement populaire, surtout dans le midi de la France. Notre correspondance nous apprend que ce fait est arrivé encore le 13 et le 21 mai à Bordeaux, et M. Blés, jeune basse-taille de talent, a été obligé de chanter cet admirable *Lied* de Meyerbeer, après le *Comte Ory* et la *Dame Blanche*, et a été couvert d'applaudissemens.

*** On vient de recevoir à l'Opéra-Comique une pièce en trois actes, d'un genre gai, dont la musique est confiée à M. Adam.

*** *Le Cheval de Bronze* soutient toujours les recettes au théâtre de la Bourse, il est à désirer que le *Porte-faix* n'éprouve point de retards, et qu'il se décharge de son fardeau le plus tôt possible. Le public attend cet ouvrage nouveau de M. Gomis avec impatience.

*** Un journal assure que mademoiselle Peignat est engagée à l'Académie Royale de musique : c'est une plaisanterie bien méchante. C'est le malheureux public de Gand qui est appelé à supporter Mlle Peignet pendant *une année*.

*** Lemonnier et sa femme se sont retirés en Normandie.

*** Adolphe Nourrit, Ponchard, sa femme et Mme Dorus-Gras, ont pris des engagemens avec le théâtre de Lille pour cet été.

*** Pour escorter la prochaine représentation *du Portefaix*, l'Opéra-Comique vient de mettre à l'étude deux ouvrages de moindre dimension, l'un intitulé *la Vassale*, reçu sous l'ancienne administration, acte dernièrement retouché et mis en deux actes, par l'habile régisseur général de ce théâtre, M. de St.-Hilaire; la musique est de M. Adam; l'autre à pour titre *les deux Reines*; le poème est attribué à un auteur connu par les plus honorables succès du théâtre, dans les romans et dans les journaux, M. Frédéric Soulié. La partition sera le début de M. Monpou.

*** Jeudi prochain 2 juin, à huit heures du soir, M. Berlioz donnera au Gymnase-Musical, boulevard Bonne-Nouvelle, un grand Concert vocal et instrumental, dans lequel on entendra la symphonie *Harold*, de M. Berlioz; l'ouverture du *roi Léar*; un solo d'alto, par M. Urhan, et plusieurs morceaux de chant, parmi lesquels on remarque un fragment curieux de *Il Telémaco*, opéra italien inédit, de Gluck, chanté par Ponchard.

On trouve des billets chez M. Schlesinger, rue de Richelieu, nº 97; M. Pacini, boulevard des Italiens; et au Gymnase-Musical.

*** Après la mort de Boïeldieu, l'Académie des Beaux-Arts avait ajourné à six mois la nomination du nouveau membre appelé à le remplacer; samedi 23 courant, elle s'est réunie pour s'occuper de cette nomination; c'est M. Reicha qui a été élu. La section de musique avait présenté les candidats dans l'ordre suivant : MM. Halévy, Reicha et Onslow; l'académi-avait ajouté à cette liste MM. Jadin et Rigel. Il y avait trentee six membres présens; majorité, dix-neuf. Au premier tour de scrutin, M. Halévy a obtenu 13 voix, M. Riecha 15, M. Onslow 7, M. Rigel 1. Au second tour de scrutin M. Halévy a eu 17 voix, M. Reicha 18, et M. Onslow 1. Au troisième tour M. Halévy 16, et M. Reicha 20; M. Reicha a donc été en conséquence élu membre de l'Institut.

*** Mme Pouilley, qui, à son passage à Paris, a joué à l'improviste et par obligeance le rôle de la princesse dans *Robert-le-Diable*, et s'y est fait applaudir après Mmes Damoreau et Dorus, obtient en ce moment le plus brillant succès à Bordeaux dans *Jean de Paris*, *le Pré aux Clers et la Dame-Blanche*.

*** M. Servais, artiste très distingué sur la basse, vient de se faire entendre à la société philharmonique de Londres, où un de nos correspondans nous apprend qu'il a obtenu un succès d'enthousiasme, et a triomphé des préventions qu'avaient apportées à ce concert les partisans de Lindley, que les Anglais regardent comme sans rivaux sur la basse. Le duc de Cambridge, qui était au nombre des auditeurs, a fait appeler M. Servais dans sa loge et lui a prodigué les complimens les plus flatteurs. Bériot jouait aussi à ce concert; son admirable archet, si justement surnommé le sceptre du violon, a excité des transports d'extase parmi les dilettanti britanniques.

*** On écrit de Francfort-sur-le-Mein, en date du 13 mai : « C'est avec un vif plaisir que les habitans de Francfort ont revu, dans la comtesse Rossi (Mlle Sontag), la jeune et estimable personne dont ils eurent, avant nous, le bonheur d'applaudir l'admirable talent, et qui, depuis, s'est montrée si digne de la haute position sociale qu'elle occupe. L'usage, dans notre corps diplomatique, éyant établi que les membres de la diète germanique cèdent le pas aux ministres accrédités près de cette assemblée, la comtesse Rossi prend le pas sur toutes les dames de notre corps diplomatique. » Nous nous plaisons à citer cet exemple du rang et de la considération qui peuvent aujourd'hui être le partage d'une haute supériorité dans les arts, soutenue par un caractère et une conduite irréprochables.

*** M. Lucien Petipa, jeune danseur, fils du maître de ballet de Bordeaux, vient de débuter avec succès au grand théâtre de cette ville, dans un divertissement où il a partagé les applaudissemens avec un nouveau galop de la composition de son père.

*** On lit dans la *Gazette du Midi* du 15 mai : la représentation d'*Otello*, qui avait attiré la foule avant-hier, a été marquée par un accident qui pouvait avoir des suites fâcheuses. Au moment où le Maure poignarde Desdémona, le pied de mad. Franceschini-Rossi a glissé sur les planches et elle est tombée en avant. Les spectateurs n'ont pu retenir un cri d'effroi, et l'inquiétude a redoublé quand le régisseur est venu réclamer les secours de quelqu'un des médecins qui pouvaient être dans la salle; toutefois la chute de mad. Franceschini-Rossi n'a pas eu de suites, et elle a reparu depuis dans *Semiramide*.

*** Plusieurs artistes connus à Paris, viennent de débuter à Rouen : entre autres, Boulard et mesdames Eléonore Colon et Genot. Le public a exigé que le premier fît des débuts comme un nouveau-venu; les deux autres ont vu une forte opposition se soulever contre elles. On doute qu'elles puissent rester à Rouen.

*** Mlle Varin, une des jeunes et jolies danseuses qui concouraient à l'ensemble de notre ballet parisien, obtient en ce moment un brillant succès à Londres.

*** Une indisposition de Couder, qui est allé se rétablir à la campagne, retarde d'une quinzaine de jours la première représentation d'*Alda*.

*** Nous n'avions pas rapporté la nouvelle publiée par beaucoup de journaux, que M. Scribe avait lu à l'Opéra-Comique un ouvrage en trois actes intitulé : *Sarrasine*. En effet, ce titre nous paraissait quelque peu apocryphe, quand nous nous rappelions le conte de M. de Balzac, auquel il appartient, et dont le héros est un de ces soprani d'Italie, qui avaient seuls permission de chanter les rôles de femme dans la chapelle pontificale. Comment croire qu'on eût fait choix d'un pareil sujet, pour les débuts de Mlle Jenny Colon? Nous sommes remontés aux sources, et nous avons acquis la certitude que le futur opéra destiné par M. Scribe à la jolie cantatrice, n'a, en effet, rien de commun avec le personnage *équivoque* que le romancier à la mode nous a représenté tour à tour avec les grâces du bel âge, et sous les rides de la vieillesse.

*** C'est un fait important que de voir des pianos français être adoptés en Angleterre, et y produire un très-grand effet. Notre habile facteur *Pape* vient de transporter plusieurs de ses pianos de nouvelle construction à Londres, où il a formé un établissement. Nous lisons dans un journal anglais *The Age* l'article suivant, sur un concert dans lequel les pianistes les plus célèbres se sont fait entendre sur les instrumens de M. Pape.

« Au concert qui a eu lieu hier soir, 67 *Frith street*, *Soho square*, nous avons été surpris par la supériorité des Pianos nouvellement inventés par M. Pape; les sons ont une qualité et une plénitude remarquables, qui ont été acquis en faisant frapper les marteaux d'en haut. Ce moyen ingénieux procure aussi à ces instrumens l'avantage de tenir l'accord bien plus long-temps, puisque la table d'harmonie n'est point interrompue par le passage des marteaux. Le mérite de cette invention nous vient de Paris, où l'inventeur, M. Pape, a obtenu la première médaille d'or à la dernière exposition. Nous avons entendu dans ce concert, pour la première fois, M. Servais, qui a un talent admirable; MM. Mochelès, Cramer, Schultz, Fontana, Sowinski et Alkan ont joué une ouverture pour trois pianos à douze mains, et ont ravi le nombreux auditoire. »

*** A Metz, l'opéra-comique du *Maçon* vient de recevoir un accompagnement qui n'avait pas été prévu par M Auber. Les élèves de l'école de l'application se sont amusés à jeter des pétards sur le théâtre. Il paraît qu'ils aiment une *brillante* et *bruyante* harmonie.

*** La ville de Givet va rendre à la mémoire du célèbre Méhul, qui est né dans ses murs, des honneurs pareils à ceux que Boïeldieu a reçus à Rouen après sa mort; seulement ils seront plus tardifs. Un monument va être élevé à l'auteur d'*Euphrosine*, sur la place publique de sa ville natale.

*** Parmi les jeunes danseuses qui vont paraître dans le ballet nouveau de la Porte-Saint-Martin, on cite Mlle Hermine Blangy. Cette jeune personne est l'une des plus jolies élèves de l'école de l'Académie Royale de musique. Ainsi c'est de l'arsenal même de l'Opéra que l'on tire des armes pour le combattre. Encore une application du fameux *sic vos non vobis* de Virgile.

Société pour la publication de musique classique et moderne, 10, boul. des Italiens.

BIBLIOTHÈQUE POPULAIRE DU PIANISTE,

Recueil de Fantaisies, Rondos, Variations, Contredanses, Valses, etc., sur des motifs d'opéras et romances favoris.

Composés par MM. ADAM, CHAULIEU, CHOPIN, CZERNY, DUFRESNE, HERZ, HUMMEL, HUNTEN, KALKBRENNER, LEIDESDORF, MÉRAUX, MOSCHELES, MUSARD, PIXIS, PRADHER, SOVINSKI, STOEPEL, STRAUS, TOLBECQUE, etc., etc.

Un morceau chaque mois : prix, 1 franc.

La 9e livraison contient :

PARIS,

Quadrille nouveau suivi de Valse,

Par Musard.

La 10e livraison contient :

Caprice brillant,

Sur des motifs favoris de l'opéra *le Philtre*,

Par LEIDESDORF.

La 11e livraison contiendra :

LE

Carnaval de Paris,

Quadrille, suivi de valse.

PAR TOLBECQUE.

Les livraisons précédemment publiées contiennent : La première, Fantaisie sur des motifs favoris de *Robert le Diable*, par Charles Czerny.—La seconde, Caprice brillant sur les thèmes favoris de *Ludovic*, de Hérold et Halévy, par Charles Chaulieu. —La troisième, Vienne et Berlin. Valses et galop favoris, par Straus et Lanner. — La quatrième, deux airs de ballets de *Chao-Kang*, variés par *Glinka*.—La cinquième, Les 20 sols, valses favorites de Vienne, par Straus.—La sixième, Souvenirs de la Norma et des Capuletti, opéras de Bellini, par Moschelès. — La septième, Grande fantaisie sur la *Parisina*, opera de Donizetti par Czerni.—La huitième, Invitation à la Mazurek, rondo brillant, par Sowinski.

Prix : 6 fr. pour six mois, 12 fr. pour un an; pour la province, six mois, 7 fr. 50 c.; un an, 15 fr.

MUSIQUE NOUVELLE

PUBLIEE PAR MAURICE SCHLESINGER.

MÉTHODE DE PIANO,

A L'AIDE DU GUIDE-MAIN,

PAR

F. KALKBRENNER.

Seconde édition. Prix NET : 12 francs 50 centimes.

3 Quadrilles de Contredanses,

suivis de valses,

POUR LE PIANO-FORTE

SUR DES MOTIFS FAVORIS

DE LA JUIVE,

PAR

J. B. TOLBECQUE

ET PAR

MUSARD.

Trois recueils de chaque auteur. — Prix de chaque : 4 fr. 50 c.

TROIS DIVERTISSEMENS
POUR LE PIANO,

Sur des motifs favoris de

LA JUIVE,

PAR

C. SCHUNKE.

Trois numéros. Chaque : 6 fr.

GRAND SEPTUOR

Pour piano, violon, alto, clarinette, cor, violoncelle, et contrebasse,

PAR

J. MOSCHELÈS.

Op. 88. — Prix : 24 fr.

PUBLIÉE PAR J. MEISSONNIER.

Marset. Zélie, romance.	2
Mme *Rondonneau.* Adieu Savoie.	2
Monpou. Les cris de Paris au 19e siècle, chant burlesque en 4 part.	5
Thys. La Fille du rivage, romance.	2
Louis. Le Proscrit, id.	2
Vimeux. Souvenirs du Dilettante, choix des plus jolis motifs, pour guitare.	6

PUBLIÉE PAR LA SOCIÉTÉ DES BONS LIVRES.

Le Guillon. Mottets divers, chœurs à trois voix et solos, avec accompagn. de piano ou d'orgue. 2 livraisons. Net	7
— Salut solennel, chœur à trois voix et solos, avec accompagnement de piano ou d'orgue. Net	7

PUBLIÉE PAR PACCINI.

Donizetti. Marino Faliero, tous les morceaux de chant détachés.	
Monpou. Si j'étais Ange, romance.	2

PUBLIÉE PAR FARENC.

Gœbde. Les Encouragemens de la jeunesse, mélodies allemandes à quatre mains. 5 livraisons, chaque	4 50
Hummel. Op. 127. Le retour de Londres, grand rondo brillant pour piano et orchestre.	15

PUBLIÉE PAR SCHONENBERGER.

Brod. Morceau de concert sur des mélodies suisses, pour haut-bois et orchestre.	12

PUBLIÉE PAR MARESCOTTE.

Ernst. Deux thèmes variés pour cornet à piston.	4 50

PUBLIÉE PAR DELLOYE.

Rossini. Soirées musicales, 8 ariettes et 4 duos italiens. Net	10

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris.— Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 23.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.		ÉTRANG	
fr.	Fr.	c.	Fr.	c.
3 m. 8	8	75	9	50
6 m. 15	16	50	18	»
1 an. 30	33	»	36	»

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 7 JUIN 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ENSEIGNEMENT DU CHANT

DANS LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES.

Nous avons à examiner ici encore une autre question; elle consiste à savoir pourquoi c'est le chant qu'on a préférablement introduit dans les écoles, et s'il exerce sur l'éducation du peuple une influence plus puissante que n'aurait pu faire l'enseignement de tout autre instrument de musique. La solution de cette question découle naturellement de l'analyse même des résultats que l'on obtient à l'aide du chant. Ainsi que nous l'avons déjà dit, il est impossible de songer à former des chanteurs, des musiciens accomplis dans les écoles élémentaires. Le but de ces écoles est de fournir à l'intelligence de l'homme ses premiers alimens, de poser la première base du développement futur de ses facultés, et c'est à favoriser ce développement, à écarter les obstacles que l'organisation individuelle des élèves peut y opposer, que l'on doit, d'abord, s'attacher. Or, c'est précisément sous ce dernier rapport que l'enseignement du chant s'offre comme une puissante ressource.

Le perfectionnement du langage est le premier but de l'enseignement de la musique vocale. On a pensé avec raison que le chant était le moyen le plus efficace de rendre de *bons organes encore plus parfaits* et de *corriger* ou même de *faire disparaître entièrement* ce qu'il y a de *défectueux* dans les organes des enfans qui ont le défaut de bégayer, de nasiller, ou de faire entendre une espèce de sifflement en parlant. On va donc droit contre le but de l'enseignement du chant, si, comme cela se pratique ordinairement, on en exclut les enfans qui ont quelques vices dans les organes de la voix. Cet obstacle naturel, fût-il bien prononcé, peut être surmonté et entièrement écarté, si le maître n'y épargne pas ses soins, si l'élève s'y applique avec persévérance.

Tout exercice de chant est en même temps un moyen de perfectionner le langage. La manière de parler diffère, comme la voix, d'homme à homme, par le plus ou moins de facilité, le plus ou moins d'agrément dans la prononciation, et dans le timbre de l'organe dont la nature a doué chaque individu.

D'un autre côté, l'enseignement du chant tend à perfectionner le *sens auditif*, dont les organes, ainsi que ceux de la voix, ne sont pas non plus également parfaits chez tous les hommes. On commet donc aussi une grande faute en excluant de la classe de chant ceux des enfans qui ne montrent pas de prime-abord des dispositions musicales quant à l'oreille. Cette qualité se développe chez quelques-uns plus tardivement que chez les autres, et s'il s'en trouve qui semblent en être entièrement dépourvus, cela provient souvent de ce qu'ils n'ont jamais entendu chanter, ou du moins très rarement, et de ce qu'ils n'ont jamais eu l'occasion d'imiter les tons des autres.

C'est en entendant chanter qu'on apprend à distinguer le degré d'élévation et d'abaissement des tons, que

l'oreille est exercée; et c'est en essayant graduellement à imiter les autres que nous parvenons à rendre nos organes capables de reproduire les tons que nous avons saisis.

Enfin, malgré tous les préjugés qui peuvent exister à cet égard, nous pensons que le chant, où l'art de respirer joue un si grand rôle, est un des meilleurs remèdes contre les infirmités de la poitrine. En effet, par des exercices qui sont en rapport avec les autres forces physiques du chanteur, les poumons se dilatent, se fortifient, et avec eux la poitrine.

A tous ces avantages physiques de l'enseignement du chant se joint l'influence qu'il exerce sur le moral, influence puissante, dont l'homme soumis à son empire ressent les effets bienfaisans jusqu'au terme de sa carrière.

J. Mainzer.

APHORISMES.

N° 6. L'ART DU CHANT.

L'art du chant emporte avec soi un sens beaucoup plus étendu que l'art musical proprement dit, car on entend par cette dénomination la musique associée intimement à la poésie. L'art du chant est donc un art complexe. C'est peut-être le plus ancien de tous les arts. En effet les premiers poètes étaient en même temps musiciens et les premiers musiciens cultivaient simultanément la poésie. Les poètes étaient connus sous le nom de chanteurs. Il faut d'abord savoir ce que c'est que le chant, et par là j'entends le *chant de l'homme;* car celui des oiseaux par exemple, ne s'appelle ainsi que parce qu'il a avec celui de l'homme une espèce d'analogie. Le rossignol est à proprement parler le seul oiseau dont le chant se rapproche quelque peu de celui de l'homme, parce qu'on ne peut y méconnaître une certaine modulation et même une certaine articulation de la voix, et ce sont-là les deux élémens les plus essentiels du chant. L'articulation produit les paroles, la modulation donne le changement de ton; la mélodie, la poésie et l'art du chant peuvent, ils est vrai, être séparés, et il peut se trouver un poète pour composer les vers, de même qu'un musicien pour créer la mélodie; il peut même se présenter un troisième artiste qui remplisse à la fois les deux fonctions, et celui-là est le chanteur dans la plus étroite acception du mot. C'est ce qui arrive. Dans les premiers temps il n'en était point ainsi. Le poète devait aussi être musicien, son art était simple, mais toutes ses idées lui venaient immédiatement de son cœur ou de son ame. Les poètes épiques exécutaient aussi leurs œuvres en s'accompagnant d'un instrument de musique; mais ce chant était simplement rhythmique plutôt que mélodique, dans le genre du récitatif que nous connaissons de nos jours.

Il a existé des théoriciens qui regrettaient que la musique fût aujourd'hui séparée de la poésie. Mais cette séparation est dans le fait un progrès réel de l'art. Tout art simple doit marcher seul; il doit se développer seul et se perfectionner isolément, parce qu'en réunissant plusieurs arts divers, l'un peut ne faire qu'entraver la marche de l'autre. Qu'ils arrivent séparément à la perfection, et alors, lorsqu'ils se trouveront réunis par une belle harmonie, leur effet n'en sera que plus sublime.

N° 7. BEAUTÉ.

C'est une expression qui a déjà beaucoup exercé la sagacité de ceux qui ont parlé sur l'estétique. Platon s'en est beaucoup occupé sans qu'il ait cependant réussi à trouver une définition complète et exacte. Après de profondes recherches, il trouva que l'essence de la beauté consistoit dans une régularité et une symétrie agréables. L'estétique étend le mot *beauté* à certains objets de la nature ou de l'art dont nous jouissons avec plaisir. Mais l'utile, le vrai et le bon peuvent aussi exciter des sentimens de plaisir. Dans la définition du mot *beauté*, ce à quoi il faut principalement s'attacher, c'est la nature du plaisir et la cause qui doit l'occasioner. Or si nous examinons le *beau* de plus près, nous verrons que c'est seulement ou du moins principalement la *forme* qui excite notre satisfaction, d'où il faut conclure que le plaisir occasionné par le *beau* tient à la *forme* plutôt qu'au *fond*. Par le mot *forme* nous entendons ici, non seulement la conformation extérieure d'une chose, mais encore et par-dessus tout la manière dont cette chose en elle-même forme un seul tout avec les diverses parties dont elle se compose. De tout cela il suit : 1° que des sons détachés et arbitraires ne peuvent pas être appelés beaux, parce que si nous devions les percevoir toujours de la même manière, ils ne tarderaient pas à nous ennuyer et à nous déplaire; ils doivent donc nous apparaître avec un arrangement particulier, dans un ordre déterminé, et liés entre eux de manière à former un tout régulier, si on veut que nous soyons affectés d'une manière agréable. De-là il suit encore: 2° que pour la *beauté*, peu importe la valeur matérielle d'une œuvre de l'art, et que, par conséquent, une belle voix ou une belle qualité de son ne doit avoir aucune influence soit en plus, soit en moins sur le mérite de l'œuvre qu'on exécute. Cette belle voix ou ces beaux sons sont quelque chose d'entièrement isolé, ayant une existence à part, et

leur beauté consiste dans leur pureté, leur volume, sans qu'on doive avoir égard à leur qualité matérielle. Enfin il suit de-là : 3º que le beau diffère entièrement du bon et du vrai, quoique parfois ils puissent se trouver tous réunis. Ce qui est faux ou inventé peut donc aussi être *beau.* Mais la beauté peut être *absolue* sans réserve et indépendante comme lorsqu'elle n'a d'autre but que celui de causer du plaisir; ou relative, conditionnelle, dépendante, comme lorsqu'elle se propose un but déterminé. Sa beauté peut-être matérielle, extérieure ou intellectuelle et intime. La beauté est enfin cette propriété d'un objet par suite de laquelle il affecte l'imagination ou l'esprit d'une manière aussi vive que régulière, de telle sorte que tout notre être en soit profondément affecté, ou en d'autres termes : la beauté est cette propriété d'un objet par suite de laquelle, sa forme bornée et pourtant parfaite, éveille en nous une idée vague de l'infini et remplit ainsi notre ame d'un saint enthousiasme.

François Stoepel.

DU RHYTHME.

Il faut étudier complètement l'origine et les effets de la mesure pour arriver à faire, de plusieurs mesures, des groupes qui, liés intimement, s'élèvent jusqu'à constituer ce qui donne à la langue musicale cette expression, cette richesse, cette clarté, ce charme, en un mot, qui en fait la langue de l'ame, le *rhythme* (1).

Le mot rhythme (ῥυθμός) est une tradition ancienne, mais sa signification a changé dans la musique de nos jours. Le rhythme, chez les anciens, ne pouvait avoir la même étendue, car leur musique était simple. La différence des syllabes longues et brèves de la langue formait leur rhythme dans la musique.

De nos jours, elle a changé de nature : de simple, elle est devenue compliquée ; de naturelle, elle est devenue artistique. Ce qui suffisait autrefois pour imprimer le mouvement mélodique, les syllabes longues et brèves, a été remplacé par la durée précise des différens tons, et par un ordre déterminé dans leur accentuation : c'est ce que nous appelons mesure.

Égarés par la signification ancienne, nos modernes en ont généralement donné une interprétation erronée. C'est dans la poésie que J.-J. Rousseau cherche le rhythme, et pourtant notre musique instrumentale n'en est pas dépourvue. Quoiqu'il sentît parfaitement ce que c'était que le rhythme musical, pour l'expliquer, n'en connaissant pas la clé, il nous rejeta dans la métaphysique.

(1) *De la mesure.* nº 15. Gazette musicale.

Presque tous nos théoriciens, tout en ayant ce pressentiment, cette étincelle du juste, donnent ces fausses définitions. Faute d'avoir approfondi ce sujet, ils le confondent tantôt avec *mesure, tems, mouvement,* tantôt avec *accentuation;* ou, ainsi que Jean-Jacques, comme s'il s'agissait d'une religion, ils font un mystère de ce qu'ils ne savent pas expliquer. Grétry, que nous ne regardons certainement pas comme théoricien, mais comme homme de tact, connaissait bien toute la valeur du rhythme, quoique le confondant dans ses expressions avec mouvement. « Je répéterai encore, dit-il page 438, dans ses *Essais sur la Musique,* que le rhythme ou le mouvement est si impérieux, qu'on pourrait croire avec raison qu'il décide souvent à lui seul de l'effet de la musique. » Grétry dit, dans un autre endroit aussi faux que juste, que le mouvement ou le rhythme agit plus puissamment sur l'homme que la mélodie et l'harmonie. On pourrait dire, ajoute-t-il, qu'il est à l'oreille ce que la symétrie est aux yeux.

Forkel, dans l'introduction de son *Histoire universelle de Musique* (t. I, p. 27), confond également rhythme avec accent et accentuation. Celui qui le mieux a compris toute l'étendue de ce mot et toute son importance, c'est Sulzer, dans sa *Théorie des Beaux-Arts.*

La nature de la mesure réside en partie dans le retour d'une certaine note accentuée, toujours après le même laps de temps. Outre cet accent des mesures, il y a dans chaque figure mélodique un ou plusieurs tons qui caractérisent principalement la phrase musicale. C'est sur ces tons que tombe l'accentuation rhythmique à un tel degré, qu'elle efface celle des mesures partielles.

C'est ici qu'il nous faudrait, pour être clair et lucide, de nombreux exemples. Nous sentons l'insuffisance de quelques colonnes d'un journal pour vider une question de cette importance. Tâchons de remplir notre tâche; nous serons certainement peu complets, faute d'espace ; peu intelligibles, faute d'exemples ; mais nous aurons au moins fait quelques observations importantes. L'accent de mesure dessine les temps forts, les temps faibles ; l'accent rhythmique une phrase musicale composée de deux, trois, quatre ou plusieurs mesures nommées groupes de mesures. Plusieurs groupes, dont la connexion interne entre elles est tellement sensible qu'on offenserait notre sentiment musical en les séparant, forment le rhythme. Alors ces groupes de mesures deviennent une partie du rhythme, des *membres rhythmiques.*

Aussitôt que notre oreille a saisi l'ordre de la construction rhythmique, la musique nous devient claire et saisissable : sans cet ordre, la musique n'est qu'un bruit harmonieux sans couleur, sans expression, sans caractère. Donnez un certain ordre rhythmique même à un batte-

ment de sons sans aucune couleur mélodique, comme à un tambour ou à un tambourin, et ces sons, qui, irrégulièrement produits, nous offenseraient, prennent un caractère qui est susceptible de nous faire passer de l'état de repos à la marche ou à la danse.

Il n'en faut pas davantage pour nous révéler en quoi réside ce charme magique, inexplicable de la musique, si long-tems cherché dans la mélodie et l'harmonie. L'être de la musique, sa nature repose dans le rhythme. C'est lui qui imprime le caractère de tristesse, de mélancolie, de joie, aux combinaisons de mélodie et d'harmonie; c'est lui qui distingue chaque degré des passions et des sensations humaines, depuis la plus profonde douleur jusqu'au délire de la joie. L'influence du rhythme est telle, que même une mélodie ordinaire, commune, lui doit souvent son succès et sa popularité. De nombreux exemples viennent à l'appui de cette assertion. Qu'on compare toutes les mélodies et tous les morceaux de musique qui ont acquis la popularité; qu'on les analyse, on y trouvera cette clarté des membres rhythmiques, cette connexion intime, connexion si sensible entre eux. C'est par le rhythme qu'une pensée musicale devient nette, claire, précise, arrondie, et par conséquent compréhensible et populaire. Ce fut là le plus grand mérite d'un Mozart, de ces hommes dont la musique devait plaire à la multitude; ce fut là le secret du succès de Grétry, à qui certainement l'harmonie et l'instrumentation ne devaient pas de nouvelles découvertes.

J. Mainzer.

NOTICE SUR JEAN ANCOT,

Né à Bruges (Belgique) en 1800, mort à Boulogne en 1829.

Jean Ancot développa dès son plus jeune âge de grandes dispositions pour la musique; il reçut les premières leçons de son père, compositeur et professeur très-habile; il fit de tels progrès qu'à l'âge de 11 ans il joua, dans un concert à Bruges, un concerto de violon dans la première partie, et dans la seconde un concerto de piano, tous deux de sa composition; alors il partit pour Paris où il travailla pendant 6 ans, et où il composa 300 ouvrages pour le piano, un surtout intitulé *l'Ouragan* qui obtint de la réputation. Jean Ancot ne s'en tint pas là, il était aussi compositeur dramatique: nous citons ses principales scènes publiées à Paris, *Marie Stuart*, monologue lyrique, paroles de M. de Jouy, la *Résolution inutile*, la *Philosophie d'Anacreon*, et *Selma*. Il composa beaucoup d'ouvertures à grand orchestre dont une est dédiée à M. Rossini; il fit aussi beaucoup de concertos pour le violon, dont un est dédié à M. Kreutzer qui fut son maître bien long-temps. Il partit alors pour Londres avec son frère, Louis Ancot, aujourd'hui compositeur et pianiste habile: ces deux artistes se firent entendre à la cour, où ils eurent le plus grand succès et firent long-temps les délices des salons de Londres avec des ouvrages à quatre mains de leur composition qu'ils y exécutèrent. Jean Ancot revint alors dans son pays où les honneurs l'attendaient; il fut nommé pianiste de S. M. le Roi de Hollande; atteint d'une maladie de poitrine, il se retira à Boulogne où il mourut regretté de sa famille et de toutes les personnes qui l'avaient connu.

LITTÉRATURE MUSICALE.

Souvenirs de F. Blangini, dédiés à ses élèves et publiés par son ami Maxime de Villemarest. Paris, Allardin, 1834; in-8°.

Quand une œuvre littéraire porte un nom reconnu pour appartenir à une spécialité, elle a double chance de succès: car il se trouve naturellement une catégorie de lecteurs de *la partie* disposée à composer un petit public à l'auteur, au cas où l'attention du grand public, si difficile à captiver, lui ferait défaut.

Ainsi, qu'un militaire, un administrateur, un artiste, vienne à écrire, les hommes de guerre, les hommes de bureau, ou les hommes d'art, feront de la lecture du livre une affaire de confraternité.

Cette chance favorable n'a point échappé aux habiles calculs des Éditeurs; aussi c'est plaisir de voir comme ils accueillent tout ce qui est empreint du cachet d'une profession quelconque. La conséquence nécessaire de ce raisonnement commercial est un déluge de publications périodiques ou non périodiques, à l'adresse de la marine, de l'armée, des peintres, des musiciens, et de toutes les classes ou corporations sociales.

Malgré la justesse d'une pareille prévision, il y a souvent désappointement; par exemple, lorsque l'ouvrage est d'une si parfaite insignifiance qu'il n'offre pas plus d'intérêt aux gens spéciaux qu'aux gens du monde, et réciproquement.

Un de ces jours, il a pris fantaisie à M. Blangini de nous raconter ses souvenirs. Monsieur Blangini, compositeur distingué, se trouvait précisément dans la situation aventageuse que nous venons de caractériser, ayant comme le commun des autobiographes, sa vie privée à dérouler; et de plus que les autres sa vie musicale. Aussi l'apparition de ses mémoires a-t-elle d'abord excité vivement notre curiosité. Quand on se met en scène ordinairement, c'est qu'on a la conscience de son importance; or, en considérant monsieur Blangini comme le sujet de sa narration, comme le héros de sa petite épopée, nous étions en droit d'attendre et d'exiger même une existence, sinon continuellement dramatique, du moins légèrement accidentée. Hélas! dans le récit de l'auteur il n'y a qu'une sorte de variété, la plus stérile et la plus fatigante de toutes; variété de noms propres, reproduction monotone des mêmes événemens, des mêmes sensations, je dirais presque des mêmes personnages; car monsieur Blangini les a tous vus du même œil, et tous jugés avec un optimisme qui fait honneur à sa bienveillance naturelle, ou bien à sa prédilection pour les boîtes et portraits enrichis de diamans, dont les grands feraient sagement de se mettre en frais envers ceux auxquels ils soupçonnent l'arrière pensée d'écrire l'histoire.

Monsieur Blangini est né en Piémont d'une famille honorable, ruinée par des procès malheureux; étant entré au séminaire de Turin, comme enfant de chœur, il se fit remarquer par l'abbé Ottani, maître de chapelle, et s'adonna à la composition sous cet habile précepteur. Dès l'âge de douze ans, il fit exécuter à

l'église de la Trinité un *motet* et un *kyrie* qui firent plaisir à l'auditoire... dès lors sa carrière fut décidée.....

La guerre étant survenue entre la France et la Sardaigne, la famille de l'auteur jugea à propos, on ne sait trop pourquoi, de se retirer en pays ennemi, et se mit en route pour Paris. Ici un itinéraire exact, relatant les moindres circonstances qui accompagnent le départ, la route, l'arrivée. Il est vrai que ce voyage subit une grave interruption par l'attaque d'une bande de brigands qui, respectant les personnes, se contentèrent d'attenter à leur bourse et à leurs habits : cet incident fit sur M. Blangini une impression si profonde que nous le retrouverons dans la suite préoccupé de vol chaque fois qu'il se met en chemin.

Après quelques allées et venues dans l'intérieur de la France, qui n'offrent ni intérêt d'action, ni charme de description, les étrangers vinrent chercher fortune dans notre bonne ville de Paris, et mirent pied à terre dans un hôtel dont l'enseigne portait cette rassurante inscription : *A la Providence*. M. Blangini ne pouvait manquer de réussir.

Il chercha à s'assurer la protection de l'aristocratie du temps, car il y en a toujours eu une, et c'est là la providence de tous les talens qui ne sont pas de premier ordre. Un recueil de romances lui ouvrit les salons de bonne compagnie, que dès-lors il ne quitta plus. Une fois nanti d'un patronage, il fit en sorte de se trouver sans cesse à l'état de client; car, chez les hommes d'une certaine trempe tout devient habitude : en crédit sous la république, M. Blangini devait l'être sous l'empire, sous la restauration, toujours; et l'on pourrait réduire à deux en quelque sorte ses souvenirs : avoir été volé ou préoccupé de vol en route ; avoir été protégé ou préoccupé de protection en ville.

Enfin l'Opéra-comique reçut une pièce de notre auteur, intitulée *la Fausse Duègne*, qui commença à établir sa réputation : dès-lors, le voilà ce qu'on appelle lancé, et il va si vite qu'il nous serait fort difficile de le suivre : des banquiers aux maréchaux, des maréchaux aux princes, et plus spécialement *aux princesses*; enfin jusqu'aux rois et aux reines; en vérité nous ne nous sentons pas le courage de faire tourbillonner aux yeux de nos lecteurs l'éblouissante nomenclature des trois cent vingt-cinq intimités qui lui échurent en partage, et dont par une innovation assez heureuse, vaniteusement parlant, la liste sert d'introduction à l'ouvrage, sous la modeste dénomination d'*Élèves* de *M. Blangini*.

Nous commençons par la cour de Bavière, où il est nommé maître de chapelle : premier brevet, premier octroi royal ou quasi-royal d'une boîte enrichie de diamants; et aussi premier panégyrique de la part de l'auteur reconnaissant. Plus tard auprès de Pauline de Borghèse, sœur de Napoléon... nouvelles faveurs d'une et d'autre nature cette fois; second brevet; second panégyrique, et même nous avouons que nous comptions un peu sur l'épisode; mais à voir la manière froide et uniforme dont se passaient les choses, nous serions tentés de croire que le musicien était son *amant par ordre*; et puis la même situation se reproduit partout, quelque soient les pays et les dynasties. M. Blangini est toujours, comme il le dit lui-même, l'enfant gâté : il n'a affaire qu'à d'excellens princes en Westphalie, en Wurttemberg...., etc. etc., aussi bien qu'aux Tuileries, quels qu'en fussent les occupans; il y a eu toujours des brevets, des boîtes, ce qui ramène l'éloge sous la plume de notre écrivain, jusqu'à satiété. La révolution seule de dix-huit cent trente a méconnu ces priviléges de favoritisme ; aussi n'a-t-elle pas son panégyrique .. et encore si fait! M. Thiers y reçoit quelque part un hommage, de sorte que les pouvoirs en général seront contens de l'auteur, et qu'il n'y aura pas de jaloux.

Il aurait pu néanmoins y avoir quelque intérêt à nous montrer ces grandeurs de tout étage sous le point de vue musical, si par exemple on nous avait exposé ce que ces puissances quelconques avaient jugé à propos de faire pour activer les progrès de l'art. C'est là de quoi ajouter de beaux fleurons aux plus belles couronnes du monde. Mais à la place des fondations utiles, des encouragemens éclairés, nous n'avons dans ces mémoires que le chiffre exact des dons individuels, des traitemens plus ou moins magnifiques. On y met en relief des relations, non de souverain à artiste, mais de supérieur à subalterne; si bien qu'au lieu de nobles Mécènes, nous ne trouvons que des amateurs de la qualité la plus vulgaire, payant bien parce qu'ils sont riches, ayant des procédés parce qu'ils sont bien élevés : voilà tout. Napoléon lui-même y reçoit de cette touche mesquine une teinte un peu trop bourgeoise.

Si nous nous réfugions dans la partie purement anecdotique, nous rencontrons bien un certain nombre de *souvenirs piquants*, mais qu'il faut acheter en relisant pour la centième fois je ne sais combien de ces banalités qui constituent essentiellement le fonds des recueils de ce genre.

Entr'autres aventures dont l'originalité désarme la critique, nous citerons les suivantes :

« Je raconterai (dit l'auteur) la bizarrerie d'une de mes » élèves, la plus mélomane sans contredit de toutes celles à qui j'ai » donné leçon... Depuis deux mois environ j'allais régulièrement » chez elle, lorsque sa vue s'affaiblit à un tel point que son mé- » decin lui ordonna de vivre quelque temps dans une obscurité » complète. Les rideaux, les volets furent hermétiquement fer- » més, et toute lumière factice fut consignée à la porte de son ap- » partement. Malgré la sévère ordonnance du médecin, madame » B.... ne voulut pas interrompre le cours de ses leçons. Un » jour, mandé par elle, j'arrive : après avoir traversé l'anti- » chambre, une main se présente pour guider mes pas dans une » salle obscure. Cette main était celle de sa femme de chambre, » et je ne savais vraiment ce que cela signifiait. Je traverse, » ainsi conduit par mon guide, un premier salon, puis un » second, puis la chambre à coucher, et j'arrive enfin dans le » boudoir, où l'on me fait asseoir devant le piano : là, mes » yeux se retrouvèrent au bout de mes doigts, et je commençai » à préluder. Madame B... était assise auprès de moi; je chan- » tai conformément à sa demande; ensuite elle répéta ce que je » venais de chanter; et ce fut de la sorte que, quinze jours » durant, introduit et reconduit avec le même cérémonial, je » lui donnai des leçons à l'aveuglette. »

Et plus loin :

« Puppo, célèbre violon, étant à Paris en 1793, fut appelé » au comité de salut public comme suspect; là, on lui fit subir » l'interrogatoire suivant :

» Votre nom ? —

» Puppo. —

» Votre profession ? —

» Je joue du violon. —

» Que faisiez-vous du temps du tyran ? —

» Je jouais du violon. —

» Que faites-vous maintenant ? —

» Je joue du violon. —

» Et que ferez vous pour la nation? —
» Je jouerai du violon. »

Voilà des traits véritablement amusans, mais ils perdent de leur prix quand pour arriver là il a fallu subir ce laisser aller des souvenirs personnels à M. Blangini, et qui tombe dans une puérilité inconcevable : *M. Blangini*, par exemple, *joue à la Bouillotte*, *achète ou vend un cheval de cabriolet:* et autres détails aussi dépourvus d'intérêtpour le lecteur.

Et ce qui est plus sérieusement coupable, c'est d'avoir témérairement intercalé au milieu de ce chaos de futilités un document historique de la gravité de celui que nous rapportons textuellement, et qui attribue à Mirabeau, répondant à un M. Barthès, chargé par la cour de le ramener aux principes monarchiques, les paroles qui suivent :

« Barthès vous m'avez subjugué : voici mes conditions : J'ai » 300,000 liv. de dettes, il faut les payer et me donner l'ambas- » sade de Constantinople; et si le roi ne veut pas de moi pour » ambassadeur, il m'assurera 30,000 liv. de rente sur les » banques étrangères : à ce prix, je balaie l'assemblée natio- » nale. »

En un mot, biographiquement parlant, les mémoires de M. Blangini ne sont guère qu'un pêle-mêle de noms propres se heurtant au hasard. Nous leur pardonnerions néanmoins ce défaut capital, s'ils contenaient quelque chose d'intéressant pour l'art. Mais M. Blangini a chanté au compte de tant de monde, que le gagiste prévaut un peu en lui sur l'artiste. On dirait que pendant qu'il a vécu lui, la musique n'a pas vécu, puisqu'il ne trouve rien à nous dire sur les variations qu'elle a subies en bien ou en mal, sur les changemens de systèmes, de méthode, etc., puisqu'enfin il a banni de *ses souvenirs* tout ce qui pourrait ressembler à un enseignement.

Il ne parle que de sa propre musique, dont nous sommes loin de contester le mérite. Parmi les trente-deux pièces de théâtre dont il nous donne l'énumération, plusieurs ont réussi justement. En outre, il est une sorte de composition qui lui appartient plus particulièrement, et qui l'a placé parmi les compositeurs à la mode : nous voulons parler de ses *nocturnes*, romances d'un genre assez gracieux, suffisant pour lui assurer un rang distingué parmi les compositeurs de l'époque. Aussi ne protestons-nous pas contre le mot flatteur de Rossini, que l'auteur, suivant une impulsion d'amour-propre, à laquelle il obéit assez volontiers durant tout le volume, ne manque pas de faire valoir : « Chacun a ses qualités : pour moi je vous déclare » que je n'ai jamais pu composer des nocturnes comme les » vôtres. » Ce n'est point aux productions musicales, mais seulement à la production littéraire de M. Blangini que s'adresse notre critique; et, si elle a été un peu sévère, c'est que nous supposions à son livre une portée musicale qu'il n'a malheureusement pas.

ENTREPRISE DE M. CHARLES PLANTADE ET Cᵉ.

Il manquait essentiellement à Paris une administration qui centralisât les différentes industries qui se rattachent au piano, instrument aujourd'hui si répandu et si cultivé. Cette administration vient d'être récemment créée sous le titre d'entreprise spéciale de l'accord et de la location des pianos pour Paris et la campagne, et sous la raison, Charles Plantade et compagnie; ses bureaux et ses magasins sont situés boulevart Montmartre, n. 8, vis-à-vis le théâtre des Variétés. L'utilité de ses opérations, qui, toutes ont pour objet la spécialité du piano, l'appui que lui offrent un nom favorablement accueilli dans le monde musical, et sa situation dans l'un des plus beaux quartiers de la capitale, tels sont les avantages qui ne pouvaient manquer de lui attirer la faveur dont elle jouit. On ne saurait douter du succès de cette entreprise, si l'on considère combien elle seconde nos habitudes musicales, et combien l'ensemble de ses opérations présente d'avantages aux amateurs du piano. La réunion dans ses magasins d'un choix d'instrumens neufs, de nos meilleurs facteurs, offre aux personnes qui désirent louer ou acheter des pianos, la facilité de pouvoir, sans se déplacer, comparer et choisir. Elle satisfait immédiatement, et à des prix très modérés, à toutes les demandes qui lui sont faites pour l'accord, soit *par abonnement*, soit *sans abonnement*. Des traités avec les meilleurs accordeurs, la mettent à même d'assurer la perfection de cette partie essentielle de ses opérations. Le service d'accordage des pianos ne se borne point à la ville de Paris seulement, il s'étend encore aux environs jusqu'à la distance de *six lieues*, et pendant toute la belle saison, à partir du premier mai, l'entreprise satisfait à toutes les demandes qui lui sont faites *pour l'accord*. Ces demandes sont nombreuses, et nous ne doutons pas que les personnes qui habitent, l'été, la campagne, ne s'empressent de confier l'entretien de leurs pianos à à l'entreprise de MM. Charles Plantade et compagnie.

Revue critique.

RACHEL, oratorio historique et prophétique à grands chœurs et à grand orchestre, avec solos, composé par Lesueur.

Selon nous, c'est parmi ces nobles sacrifices que de grands artistes, aimant véritablement leur art, ont seuls le courage de s'imposer qu'il faut ranger la publication du vaste répertoire des compositions sacrées de notre célèbre Lesueur; ordinairement, le public ne tient point assez compte de pareilles entreprises, dont le résultat pécuniaire ne répond pas non plus à leur importance. C'est, malheureusement, à notre propre pays, à cette grande et belle France, que s'applique surtout notre réflexion; car, en ce qui concerne l'art musical, envisagé sous son plus noble point de vue, la France se trouve en arrière de tous les autres pays à une distance tout-à-fait disproportionnée. Elle n'a ni une musique religieuse, ni une véritable musique populaire. L'art, tel qu'il se montre sur nos théâtres, art aussi frivole que brillant, n'est lui-même encore qu'une plante exotique transplantée sur un sol étranger, et n'est apprécié qu'en raison du plaisir sensuel qu'il procure, et de la pompe dont on l'environne, pour ébranler et étourdir des organisations blasées et difficiles à émouvoir. Dans de telles circonstances, on ne saurait se flatter de trouver des lecteurs, si l'on s'avisait d'entrer dans une analyse tant soit peu approfondie des œuvres de musique les plus remarquables, et de céder au désir de rendre un juste hommage au vrai mérite. Nous nous trouvons dans cette position quant à l'ouvrage dont le titre figure en tête de ces lignes, et, dès-lors, nous croyons devoir nous borner à quelques observations caractéristiques sur cette grande

composition. Puisse la franchise que nous allons apporter dans le développement de nos propres idées, qui ne s'accordent pas toujours avec celles de l'auteur, le convaincre de la sincérité du peu de paroles dans lesquelles nous renfermons le juste tribut d'éloges que l'on doit aux grands talents de ce maître!

Suivant toutes les apparences, l'auteur a, d'après l'exemple de Hændel, le premier de tous les compositeurs dans le style de l'oratorio, pris lui-même son texte dans la Bible (1); et bien que le chapitre qu'il a choisi ne se distingue point par l'intérêt poétique, il se prête néanmoins à un assez grand nombre de contrates à effet, que M. Lesueur a saisis et rendus avec beaucoup de bonheur. La musique de cet oratorio est généralement très-dramatique ; elle offre à la fois des chants agréables et d'heureuses combinaisons harmoniques, et le rapport qui doit exister entre les uns et les autres étant bien observé, le chant est toujours la partie dominante. Une bonne exécution de cet ouvrage doit produire beaucoup d'effet, attendu que l'auteur a composé sa musique de manière à la mettre à la portée de tout le monde. Elle n'exige point, en effet, de véritables connaissances musicales de la part de l'auditeur. Du reste, ce cachet papulaire, si prononcé, donne précisément, à nos yeux, prise à la critique, car il est incompatible avec le caractère élevé que nous exigeons dans une grande composition du genre sacré. Nous regrettons aussi que M. Lesueur n'ait pas cru devoir s'astreindre à observer rigoureusement les formes consacrées par le temps et par l'expérience, en ce qui concerne le double contrepoint, la fugue et le canon. Il nous a toujours semblé que l'on ne pouvait réussir à exprimer avec énergie les grandes affections de l'ame qu'au moyen de ces combinaisons qui, malgré leur continuelle opposition apparente, ont cependant entre elles un rapport intime, parce qu'elles se réduisent et se rattachent à un très-petit nombre de traits principaux. Au surplus, comme l'énergie et les beautés de ce style plus sévère dont nous parlons ne sauraient être méconnues par un maître tel que M. Lesueur, on doit supposer que, s'il a renoncé aux plus puissans moyens d'expression de la musique sacrée, c'est qu'il n'a point voulu en faire usage, et qu'avant toutes choses il a voulu plaire à ses auditeurs. Puisse-t-il trouver sa récompense dans la conscience d'avoir rempli sa tâche avec autant de bonheur que de zèle!

Grande fantaisie dramatique, composée pour le piano, avec intercalation d'un air français varié, suivi d'une marche de Bohémiens, par Louis Levasseur. Op. 48. Prix 7 fr. 50 cent.

M. Levasseur est, à ce que nous croyons, un des professeurs de musique les plus anciens et les plus instruits de Paris. La majorité des artistes de cette catégorie ne se livre qu'avec tiédeur à la composition, aux études sérieuses, et à tout ce qui ne se paie pas au cachet. Si, d'un autre eôté, l'on considère le peu de chances de succès qui sont réservées à un auteur d'un certain âge, peu connu encore, on ne peut qu'applaudir au zèle qui a porté M. Levasseur à entreprendre, dans des vue utiles à l'art, une composition d un cadre vaste, et qui doit assez fixer l'attention de ses amis et de ses élèves, nombreux sans doute, pour qu'ils éprouvent le désir de la connaître.

Il sied en cette occasion à la critique de ne pas user de ses droits; elle doit se borner à annoncer la publication de l'œuvre de M. Levasseur, et c'est une tache que nous remplissons avec plaisir, pour lui prouver que nous lui tenons compte de ses travaux. L'exécution de cette grande fantaisie n'est pas dépourvue de difficultés.

(1) On sait que Hændel répondit à un poète trop gonflé de son mérite, et qui s'offrait à lui fournir le texte d'un oratorio : « Croyez-vous que je ne connaisse pas ma Bible aussi bien qu'un autre? »

NOUVELLES.

*** Le bruit court que Serda sera chargé d'un rôle dans le nouvel ouvrage de M. Meyerbeer, *provisoirement* intitulé *la Saint-Barthélemy*, et dont les répétitions ont commencé à l'Opéra.

*** *Robert le Diable* et *la Juive* ont encore produit cette semaine, à l'Opéra, deux recettes abondantes.

*** Tout s'épuise au théâtre. *Le Cheval de Bronze* qui jusqu'ici a fait vivre l'Opéra-Comique, est à la fin de sa carrière; il n'a pas fait de recette cette semaine. *Robin des Bois* défiguré, tel que ce théâtre nous le donne, ne peut lutter contre les chaleurs; et *le Portefaix* n'est pas prêt. Il y a pourtant plus de *trois mois* que l'on répète cet ouvrage.

*** C'est le 19 mai que Mme Malibran a fait sa première apparition sur le théâtre de Covent-Garden à Londres, dans *la Somnambula*. Elle a été accueillie par les témoignages d'enthousiasme les plus flatteurs.

*** C'est Thénard qui, après avoir fait pour le compte de Chollet les premières répétition du *Portefaix*, s'est encore chargé de remplacer Coudère dans cet ouvrage.

*** Les auteurs de l'Opéra-Comique, qui n'avaient autorisé M. Crosnier à monter *Robin des Bois*, qu'en limitant à cinquante le nombre des représentations, viennent de consentir à dix représentations de plus, qui auront lieu dans le cours de trois mois. Les amateurs de musique large et originale seront d'autant plus attirés par les rares apparitions du chef-d'œuvre de Weber sur l'affiche, qu'ils sont menacés de l'en voir disparaître tout-à-fait à l'automne.

*** Le Directeur du Théâtre de Bruxelles a commandé à la maison Granger de Paris, toutes les armures et accessoires de la *Juive*. Il paraît que M. Bernard veut monter, au théâtre de la Monnaie, l'opéra de M. Halévy, avec autant de magnificence qu'à l'Académie royale de Musique.

*** L'académie des Beaux-Arts vient de décerner le grand prix de composition musicale à M. Boulanger, élève de M. Lesueur, pour la haute composition, et de M. Halevy, pour le contrepoint. Le second prix a été obtenu par M. Lacour, élève de M. Berton. M. Boulanger est fils de l'ex-cantatrice de l'Opéra-Comique. Nous souhaitons à ce jeune compositeur autant de verve, d'esprit et de grâce dans ses mélodies, que sa mère en a déployé long-temps dans son chant et dans son jeu.

*** Cent jeunes chanteurs montagnards se rendront à Toulouse le 15 de ce mois pour participer aux fêtes musicales de cette ville; ils seront vêtus en anciens ménestrels de leur pays.

*** M. Banderali, professeur de chant au Conservatoire, vient d'ouvrir chez lui un cours particulier de perfectionnement de chant.

*** Nous continuons à mentionner avec un vif intérêt tous les exemples de l'émancipation de la province sous le point de vue de l'art musical; le grand théâtre de Bordeaux vient de mettre à l'étude un opéra comique en un acte, début d'un jeune compositeur de vingt-six ans, M. Zangronit, dont la partition aurait, dit-on, obtenu les suffrages de Rossini, à qui elle aurait été soumise.

MM. les abonnés recevront avec le présent numéro : *Harmonies poétiques et religieuses*, par F. Listz.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 24.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 14 JUIN 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

ÉTUDES BIOGRAPHIQUES.

I.

FRANTZ LISZT.

Le grand travail de l'esprit humain consiste aujourd'hui dans l'effort qu'il fait pour se dégager, dans chaque ordre d'idées, de tout lien conventionnel, pour substituer l'action libre de la nature à des prescriptions arbitraires et des entraves de pure forme, et dans sa tendance à remonter aux lois immuables et fondamentales des êtres. Les gens qui confondent avec l'ordre essentiel, le jeu laborieux et passager des combinaisons humaines, qui appellent toute agitation un désordre, se troublent à l'aspect du travail et de l'effort dont nous parlons, et n'y voient que des symptômes violens d'un bouleversement sans terme. Mais pour quiconque ne se méprend pas sur le principe et la direction du mouvement de l'époque, il est clair qu'elle cherche à la fois l'ordre dans la liberté, la liberté dans l'ordre, et le repos en tous deux, c'est-à-dire, qu'elle aspire avec ardeur au rétablissement du cours naturel et complet des lois primitives sur lesquelle sont basés l'équilibre et le développement de l'humanité.

Ce besoin général, peut-être ne remarque-t-on pas assez qu'il se fait particulièrement sentir chez les artistes. Or, en nous efforçant d'en saisir la manifestation dans cette classe de la société, nous croyons placer l'art sur le terrain le plus noble: nous le considérons dans ses rapports avec les instincts les plus élevés et les plus puissans de l'homme; nous le mettons, en un mot, au rang des élémens civilisateurs.

C'est d'après cette donnée que nous avons déjà essayé d'apprécier l'œuvre d'un jeune compositeur qu'une fermeté à toute épreuve et un mâle sentiment d'indépendance soutiennent au milieu des écueils de sa carrière. C'est aussi sous le même aspect que nous nous proposons d'examiner ici le talent d'un artiste plus jeune encore, de celui qui tient un rang si élevé parmi nos pianistes: talent que personne ne conteste, il est vrai, mais qui, dans tout ce qui ne tient pas au mécanisme, est loin d'être adopté sans restriction, par la seule raison, selon nous, qu'on le juge sous un point de vue trop individuel, faute d'avoir la conscience de son affinité intime avec l'ensemble des idées dominantes, et de ses rapports avec la véritable direction de l'art.

Cependant, jamais cette méthode de comparaison au moyen de laquelle un homme est confronté avec son temps, ne saurait présenter des aspects plus intéressans, des rapprochemens plus vrais, qu'elle n'en offre à l'égard de l'artiste dont il est ici question. Nous ne pensons pas qu'aucun contemporain ait puisé plus largement au réservoir commun de l'époque, qu'il n'en ait réfléchi autant que lui les caractères divers. Soumis si jeune, si impressionnable, et, pour ainsi dire, si flexible, au creuset social, les divers types de la société se sont reproduits en lui sous les empreintes les plus saillantes et les plus fidèles. Velléités religieuses et doutes arides, enthousiasmes et abattemens, exagération d'indépendance et recherche d'une autorité, cette ame aspire, éprouve tout chaque jour, et l'on ne sait quand sa puissance se montre plus étonnante, soit qu'elle absorbe en elle toutes ces émanations, soit qu'elle les dépense et les déverse en émotions brûlantes et passionnées dans les inspirations de son art.

On voit déjà que cet écrit est en même temps l'histoire du développement graduel des facultés d'un individu et un aperçu de la situation actuelle de l'art, l'une et l'autre fondus dans un même ensemble. L'artiste, dont le nom précède ces pages, en est à proprement parler autant le sujet que le texte. Nous étudions une plante sur le sol qui lui propre, et où elle puise sa sève. Dans notre pensée, nous plaçons l'artiste au premier plan d'un tableau dont l'aspect général de l'époque forme le fonds. Nous voyons en lui une des plus saillantes manifestations de la pensée artistique contemporaine. Enfin, une esquisse biographique du genre de celle-ci ne pouvant être complète, et devant, avant tout, se montrer discrète, quand il s'agit de ne pas blesser, même par l'éloge, certains rapports sociaux, loin d'être soupçonnée d'avoir é é écrite dans le but unique et vain de distraire et d'amuser, nous semble devoir être considérée comme une étude réfléchie de ce que le sentiment de l'art porté au plus haut dégré, joint à diverses influences puissantes, peut produire, et dans sa spontanéité et dans son action successive, chez une organisation extraordinaire.

Frantz Liszt est né à Raiding, village de Hongrie, le 22 octobre 1811, année de la comète. Nous signalons cette particularité, parce que les parens du jeune virtuose virent une sorte de pronostic dans cette coïncidence de l'apparition du phénomène avec la naissance de leur enfant. Adam Liszt, père de Frantz, n'était pas musicien de profession; il avait un emploi dans l'administration des domaines du prince Esterhazy, fils

du vieux prince Antoine Esterhazy, le même qui avait recueilli Haydn dès sa jeunesse, et l'avait nommé son maître de chapelle. Ce prince, en s'attachant personnellement le plus grand génie de son temps et en lui procurant une existence aisée et douce, s'est acquis des droits à la reconnaissance de tous les artistes, puisque c'est au bien-être dont Haydn jouit dans cette position que l'Europe musicale doit cette foule de chefs-d'œuvre qui vivront aussi long-temps que l'art. Dans les premières années du dix-huitième siècle, la chapelle de la maison d'Esterhazy était montée avec le plus grand soin, et la bibliothèque de musique religieuse, à la formation de laquelle Mozart, Cherubini et plusieurs autres célèbres compositeurs avaient successivement concouru, était une des plus belles de l'Europe.

Adam Liszt faisait habituellement la partie de cartes de Haydn avec lequel il était très-lié. Haydn dont le caractère était toujours calme et dont l'imagination s'échauffait rarement, avoit le travail très-ingrat. La partie de cartes était à peu prés le seul délassement du grand homme.

Sans être un pianiste du premier ordre, Adam Listz avait un talent d'exécution assez remarquable. Musicien consommé, il jouait de presque tous les instrumens. S'il y avait eu plus de fortune dans sa famille, et si quatorze ou quinze frères et sœurs n'avaient réclamé la plus grande part des sacrifices nécessaires pour lui ouvrir une carrière brillante et lui procurer des occasions de développement, il eût pu devenir un artiste distingué. Ces occasions s'était présentées plusieurs fois, mais jamais il n'avait pu en profiter. De tous les désenchantemens de la vie humaine, c'est ici le plus poignant, lorsque des considérations d'intérêt matériel forçant la partie la plus noble de l'homme, l'intelligence, de renoncer au libre et plein exercice de ses facultés, la condamnent à la triste contemplation de son inactivité, sans que toutefois elle perde le sentiment intime de sa puissauce comprimée: véritable genre de mort, et de tous le plus affreux, que celui où l'ame se survit incessamment à elle-même, avec l'unique idée, toujours présente et toujours accusatrice, de son propre anéantissement!

Les riantes illusions qu'Adam Listz s'était faites relativement à sa carrière, s'étant évanouies, ses rêves de gloire dissipés, une amertume et une tristesse profonde remplirent sa vie. Il se livra à la carrière administrative avec intelligence et probité; mais ses dégouts l'y poursuivirent bientôt, et il finit par la prendre en horreur. Cependant, de rares dispositions qu'il avait déjà eu lieu de remarquer dans son fils, en faisant naître en son esprit l'idée de la possibilité d'une heureuse compensation, lui firent concevoir une espérance consolatrice. Il reporta en quelque sorte sur Frantz le développement qu'il avait rêvé pour lui-même. Il lui disait souvent: « Mon fils, tu es prédestiné! » tu réaliseras cet artiste idéal dont l'image avait vainement fasciné » ma jeunesse. En toi s'accomplira infailliblement ce que j'avais » pressenti pour moi. Mon génie avorté en moi, se fécondera en » toi. En toi, je veux rajeunir et me continuer. »

C'était à peu près dans les mêmes termes que la mère d'un de nos plus illustres virtuoses, encore enfant, lui avait prédit sa gloire future: « Nicolo, lui avait-elle dit un jour en le prenant » sur ses genoux, tu seras un grand musicien. Un ange brillant » de beauté m'est apparu cette nuit; il a remis à mon choix » l'accomplissement d'un vœu: je l'ai prié de te rendre le premier des violonistes, et l'ange me l'a promis. » Cet enfant, devenu homme, s'est appelé Paganini.

Il est nécessaire de faire connaître quelques circonstances qui se rapportent à l'enfance de Frantz. Ces détails, outre qu'ils ne sont pas dépourvus d'intérêt en eux-mêmes, sont encore précieux en ce qu'ils peuvent servir à éclairer l'esprit sur la direction des idées de l'artiste dans un âge plus avancé, et, comme manifestations libres et spontanées où se révèlent déjà les penchans de l'ame, à expliquer certains faits que, sans ces premières notions, l'on prendrait peut-être pour des bizarreries étudiées et des affectations de caractère. Adam Listz faisait un relevé journalier de la vie de son fils. Tout ce qui concernait sa santé, ses études, ses amusemens, ses exercices de piété, ses conversations, ses voyages et ses succès, y était consigné avec la minutieuse et scrupuleuse exactitude d'un tendre père. Ces mémoires sont entre les mains de madame Listz, aux bontés de qui nous en devons la communication. Nous les suivrons de temps en temps dans le récit de cette première période qui se termine à la mort d'Adam.

« Après l'opération de la vaccine, dit-il, commença une période de maladie, pendant laquelle l'enfant ressentit alternativement des maux de nerfs et des fièvres interminentes qui plusieurs fois le mirent en danger de perdre la vie. Une fois, à deux ou trois ans, nous l'avions cru mort. Nous fîmes faire sa bière. Cet état alarmant se prolongea jusqu'à six ans!... »

« Dès son enfance, Frantz incliuait à la dévotion par une pente naturelle de son ame, et déjà un vif sentiment d'artiste se confondait avec les sentimens d'une piété qui avait toute la sincérité de son âge. »

« A six ans, il m'entendit jouer sur le piano un concerto de Ries en *ut dièze mineur*. Frantz, penché sur le clavier, écoutait, était absorbé. Le soir, revenant du jardin où il était allé se promener, il chanta le motif du concerto. Nous le lui fîmes répéter. Il ne savait pas ce qu'il chantait. Ce fut la première indication de son génie. Il demanda instamment qu'on lui fît commencer le piano. Après trois mois de leçons, la fièvre le reprit et nécessita une interruption. Le goût que l'étude lui inspirait ne l'empêchait pas d'aimer à jouer avec les enfans de son âge; cependant, il recherchait davantage à vivre seul avec lui-même. » — Plus tard, le *René* de M. de Chateaubriand lui arracha des larmes pendant six mois; il le lisait et le relisait sans cesse; ce livre contribua de plus en plus à développer en lui l'amour de la solitude. Il s'était appliqué un mot de René: « *Un instinct secret me tourmente.* » Il écrivait ce mot sur tous ses calepins.

Son travail fut inégal, mais pourtant patient jusqu'à l'âge de neuf ans. Ce fut à cette époque qu'il joua pour la première fois en public, c'était à OEdenburg; il exécuta le concerto de Ries en *mi bémol*, et improvisa. La fièvre l'avait repris avant de se mettre au piano et cette exécution l'augmenta. Depuis long-temps il avait un extrême désir de paraître en public; il y montra beaucoup d'aplomb et d'audace.

Le prince Esterhazy, à qui son père le présenta, l'encouragea et lui donna quelques centaines de francs. C'était peu pour l'héritier du Mécène de Haydn. Mais à Presbourg, où son père le conduisit bientôt, Frantz trouva une noble protection dans plusieurs seigneurs, notamment dans le comte Thadée Amadée, et le comte Zapary. Ces seigneurs lui firent pendant six ans une pension de 12 à 1500 francs.

Un an après être sorti de Presbourg, Adam Liszt prit la détermination de quitter sa place, de vendre tout ce qui lui appartenait pour aller se fixer à Vienne avec sa femme et son fils. La vente de son mobilier produisit la somme de 600 francs. Cette décision eut lieu contre l'avis de sa femme et de ses amis, qui s'accordaient tous à le traiter de fou.

Arrivé dans cette ville, Frantz fut aussitôt mis entre les mains de Czerny. Celui-ci le fit commencer par les sonates de Clementi. Frantz, humilié de se voir traité comme un écolier, prit son maître en aversion; mais lorsque Czerny lui donna les œuvres de Beethoven et de Hummel, Frantz éprouva une sympathie réelle pour lui, et rendit pleine justice à sa délicatesse et à son caractère.

Le vieux Salieri témoigna aussi une vive affection au petit virtuose. Ce fut sous ce maître habile que Frantz fit l'étude des clefs, et un cours de musique religieuse.

Quand il allait chez les éditeurs de musique, il ne trouvait jamais assez difficiles les morceaux qu'on lui présentait. Une fois, l'éditeur mit devant ses yeux un concerto de Hummel en *si mineur;* l'enfant, feuilletant le cahier, dit que cela n'était rien, et qu'il le jouerait bien à première vue. Et il parlait ainsi devant les premiers pianistes de Vienne. Ces messieurs, étonnés de l'outrecuidance du bambin, le prirent au mot et le firent monter dans le salon où se trouvait le piano. L'enfant déchiffra le concerto avec autant d'habileté que d'assurance. Depuis lors, il a osé plusieurs fois déchiffrer en public.

Il y avait dix-huit mois que Frantz était à Vienne, quand il donna un grand concert auquel Beethoven assista. La présence de l'illustre compositeur, loin d'intimider l'enfant, exalta son imagination. Beethoven lui donna des encouragemens, toutefois avec ce ton réservé qu'il eut toujours dans les dernières années de sa vie, et qu'on doit attribuer soit à ses chagrins personnels, soit aux noires mélancolies dans lesquelles le jetaient ses infirmités.

En 1823, Adam Listz, tourmenté par l'idée du développement indéfini de son fils, le conduisit à Paris. Sa traversée de l'Allemagne fut triomphale. La principale ambition du père était de faire entrer Frantz au Conservatoire pour y étudier le

contre-point et la composition. Les deux étrangers allèrent trouver M. Chérubini avec des lettres de recommandation du prince de Metternich. Ils furent reçus durement avec cette réponse : *Un étranger n'entre pas au Conservatoire*. M. le Directeur oubliait que lui-même était Italien. Le père pria, insista, supplia ; pour tout résultat, il obtint que M. Chérubini daignât entendre son fils; il en reçut, avec force complimens, la déclaration formelle que Frantz était refusé. Le malheureux père s'abandonna au découragement et au désespoir. Sur ces entrefaites, on les appela au Palais-Royal, à l'occasion du nouvel an. L'enfant-prodige électrisa tous les assistans. Le duc d'Orléans, charmé, lui dit de demander lui-même ce qu'il voulait qu'on lui donnât. Ce polichinelle, répondit l'enfant, en montrant du doigt un beau mannequin suspendu à la tapisserie.

Une année entière s'écoula pendant laquelle le jeune Listz fut comme la poupée de toutes les jeunes femmes de Paris. Partout il était recherché, flatté, caressé, gâté; ses saillies, ses impertinences, ses boutades, ses caprices, tout était répété, consigné, colporté ; tout était trouvé adorable. A douze ans, il avait fait des passions, excité des rivalités, allumé des haines ; toutes les têtes en tournaient; on en raffolait. Un soir du Théâtre Italien, tandis qu'on se l'arrachait à toutes les loges, il se sentit étouffé dans une chaude étreinte ; il se dégagea avec effort pour voir la personne qui l'embrassait ainsi : c'était Talma. Nous pensons que ces adulations ont eu quelque influence sur certaines habitudes de son talent et le tour de son esprit. Mais leur effet immédiat fut de lui faire oublier les chastes et naïfs pensers de son enfance, de lui faire prendre en pitié ses innocens exercices, ses suaves et pieuses extases. Ne se croyant déjà plus enfant, il rougissait presque au souvenir de son enfance, et comme il devançait son âge par ses facultés et son talent, il voulait le devancer aussi par des manières tranchantes et décisives, par un scepticisme plein de morgue et d'affectation. Son père sentit la nécessité de le soumettre à une sorte de régime de travail obstiné. Il l'obligeait, après ses repas, de jouer douze fugues de Bach. Les transposer en différens tons n'était qu'un jeu pour Frantz.

Au mois de mai 1824, son père le conduit en Angleterre; il joue à la cour de Georges IV avec un immense succès. Deux anecdotes se rapportent à son séjour à Londres. Invité à une soirée, Listz s'y rendit fort tard; il arriva presque à la fin. Parmi les virtuoses qui s'y étaient fait entendre, se trouvait un pianiste assez médiocre; celui-ci avait exécuté un solo, et n'avait produit aucune sensation sur l'auditoire. Liszt, prié de se mettre au piano, joua, sans le savoir, le morceau déjà exécuté par l'autre virtuose, et électrisa tous les assistans. Il ne vint à l'idée de personne que cette pièce pût être la même que celle qu'on avait déjà entendue. On faisait à voix basse certaines comparaisons qui étaient loin d'être à l'avantage du premier pianiste. Les amis de celui ci, au contraire, cherchaient à l'excuser, en rejetant la faute sur le caractère trop froid ou trop sévère de la composition qu'il avait choisie. On en était là, lorsque Mme Pasta, qui était présente, s'avisa de prendre le cahier laissé sur le pupître, et reconnut l'identité des deux morceaux.

A cette époque, il y avait à Londres un médecin-phrénologiste distingué, M. Deville. Quelques personnes furent curieuses de lui présenter Listz comme un garçon indolent, sans dispositions, et dont sa famille ne savait que faire. Le phrénologiste examine attentivement le crâne de l'enfant, promène les doigts sur quelques protubérances, et avoue que le sujet ne lui paraît pas aussi disgracié qu'on le croit. Cependant il engage Frantz à ne pas s'adonner à l'étude des langues mortes. Tout à coup, appuyant les deux index sur les deux angles du front : Mais, c'est un musicien-né, s'écrie-t-il avec enthousiasme! Qu'on en fasse un artiste et vous verrez ce qu'il deviendra. — Hé bien, lui dit-on, cet enfant n'est autre que le jeune Listz, dont vous avez déjà entendu parler. — M. Deville embrassa tendrement le virtuose, et fut enchanté d'avoir trouvé une semblable justification de la vérité de son système.

Liszt revient à Paris au mois de septembre et reprend le même genre de vie que l'année précédente. Il fait un second voyage en Angleterre, en avril 1825. Il va à la cathédrale de Saint-Paul, où il entend le chœur des sept à huit mille enfants des écoles de charité, chantant à l'unisson des cantiques et des psaumes ; il en rapporte une de ces rares et fortes impressions qu'il faut toujours bien se garder de renouveler pour ne pas en affaiblir le souvenir.

A la fin de 1825 eurent lieu l'examen par devant jury et les répétitions de son opéra de *Don Sanche* ou *le Château d'Amour*, paroles de MM. Théaulon et de R. Cet opéra eut quatre représentations à l'Académie royale de Musique; après la première, Adolphe Nourrit conduisit l'auteur sur la scène, aux applaudissemens du parterre.

Ce début au théâtre avait beaucoup ajouté à la réputation du jeune Liszt. Son père jugea le moment favorable pour lui faire faire une grande tournée dans les départemens. Au commencement de 1826, ils partirent pour Bordeaux, où Frantz joua plusieurs fois en public avec un grand succès; dans un de ces concerts Rode joua avec lui. Une fois, assistant à une réunion d'amateurs bordelais, Liszt leur fit entendre une sonate de sa composition comme étant de Beethoven. Soit que ces messieurs ne pussent se défendre d'une certaine exaltation au seul nom de Beethoven, soit que la magie de l'exécution leur fît réellement illusion, soit enfin qu'ils se crussent obligés de trouver beau tout ce qu'ils croyaient être du plus grand artiste de l'Allemagne et de l'Europe, cette espiéglerie réussit; la sonate fut trouvée sublime. Il parcourut, avec des succès différens, Toulouse, Montpellier, Nîmes, Marseille, Lyon.

Sa santé pourtant s'était raffermie pendant ce voyage. Il était gai parfois jusqu'à l'insolence, et conservait néanmoins une disposition à la piété. A Lyon, où il séjourna quelque temps, le sentiment de sa destinée prit une nouvelle force en lui, et se manifesta à son esprit sous des perceptions plus distinctes. Revenu à Paris dans la même année, il étudia le contrepoint sous M. Reicha. Son père, qui avait fait tant d'efforts pour le produire, commença avec répugnance à le voir devenu petit prodige. Aussi favorisa-t-il ses goûts de solitude, et, quand il avait de l'argent, il le voyait avec plaisir s'enfermer six mois entiers pour travailler. Dans cette vie calme son penchant à la dévotion prit de nouveaux développemens. Il vit renaître les jours sereins de son enfance. Cette piété nous semble d'autant plus remarquable en lui, qu'elle n'était pas soutenue et alimentée par les exemples de son père. Cependant, cette ame brûlante et contemplative, tout en s'abandonnant aux extases d'une sainte Thérèse, se prenait d'admiration pour le suicide, sans qu'elle eût peut-être la conscience de cette contradiction. Cela prouve combien certaines idées du siècle avaient de prise sur cette intelligence, en même temps que, par un mouvement qui lui était naturel, elle gravitait vers Dieu. L'amour de l'humanité se formait peu à peu en lui, et commençait par la charité. Il aimait les pauvres; quand il avait de l'argent il le leur donnait ; quand il n'en avait pas, il donnait tantôt son mouchoir, tantôt ses bagues et ses bijoux. Un jour, notre jeune artiste traversant le boulevard ; fut accosté par un petit balayeur qui lui demanda un sou : Listz ne trouva sur lui qu'une pièce de cinq francs. — Tiens, lui dit-il, va me faire changer cette pièce. — Le petit savoyard part, et d'un mouvement irréfléchi laisse son ballet à garder au pianiste. Celui-ci se voyant tout à coup seul sur le milieu du boulevard, un balai entre les mains, fut d'abord tenté d'en éprouver de l'humiliation. — Après tout, se dit-il, ce balai est le gagne-pain d'un homme comme moi; cet instrument, tout sale qu'il est, n'est pas plus vil aux yeux de Dieu que mon piano de bois de palissandre. — Et le voilà qui se redresse fièrement, appuie le balai à terre en étendant le bras de toute sa longueur, et, affrontant d'un air assuré les regards de la foule qui circulait des deux côtés du boulevard, et ceux des gens riches qui passaient dans leurs superbes équipages, il attend ainsi le retour du petit mendiant.

A l'époque dont nous parlons, il faisait son unique lecture des *Pères du Désert*. Il se confessait souvent. Il crut se sentir appelé à l'état de prêtrise. Il avait pris la musique en dégoût et ne s'y livrait que par obéissance à la volonté inflexible de son père. D'un côté, la crainte de manquer sa vocation, et, de l'autre, la crainte de tromper les espérances de son père, lui donnaient des angoisses insupportables, et faisaient naître une foule de scrupules dans son esprit; cette ame débordait sans cesse comme un vase qui s'épanche, non parce qu'il est trop plein, mais parce qu'un feu caché en trouble l'eau intérieurement.

Peut-être pourrait-on dire du sentiment de l'art ce que l'on a dit à propos du sentiment de l'amour, qu'il est voisin de la dévotion. On ne peut guère douter que, dans la circonstance dont il

est question, notre artiste n'ait été conduit à la religion par l'art, comme plus tard il y a été ramené par l'amour. Ce fut dans ces dispositions mystiques qu'il parcourut, en 1827, Genève, Lauzanne et Berne. Il ne lisait exclusivement que des livres de piété. A son retour, il fatiguait son père à force de lui demander l'autorisation d'aller à confesse. Adam Listz qui craignait de le voir se jeter dans l'excès en ce genre, ne la lui accordait pas toujours, et pour ne pas affliger son père qu'il aimait beaucoup, il n'insistait pas. Sa piété était néanmoins intelligente, elle admettait une certaine liberté d'idées et d'opinions. Elle n'était pas, comme celle d'une foule de dévots, rigide, étroite, routinière et abrutie; elle était aussi sincère, plus compréhensive et tout à-fait au point de vue catholique. Les litanies étaient sa prière de prédilection. Cette formule toujours répétée : *Ayez pitié de nous! Ayez pitié de nous!* lui paraissait sublime. Il voyait dans ces quatre mots le cri de toutes les douleurs, le repentir de toutes les fautes, et aussi une sorte de refrain lugubre pour toutes les catégories des maux et des crimes de l'humanité. Il résumait dans cette exclamation, et la misère infinie de l'homme, et l'infinie miséricorde de Dieu, et il disait que si, dans ses momens d'oubli, il eût pu prier, il aurait récité les litanies.

Au printemps de la même année eut lieu son troisième voyage en Angleterre, qui fut un triomphe. Il obtint un succès de *bis* au théâtre de *Drury-Lane*.

A son retour à Paris, sa santé s'altéra sensiblement. Son père, dans le but de la rétablir, le mena aux eaux de Boulogne. Mais ce voyage devait être funeste à tous deux. Adam Liszt, à peine arrivé dans cette ville, fut attaqué d'une inflammation qui dans l'espace de trois semaines le mit au tombeau.

Notre artiste seul pourrait raconter l'impression profonde que fit sur un cœur aussi tendre, sur une imagination aussi ardente, la mort si imprévue un mois auparavant, d'un père qui avait compté pour rien sa propre vie, pour vivre tout entier de celle de son fils. Jusque-là l'idée de la mort n'avait point encore frappé le jeune Frantz. Cette idée, en quelque sorte spéculative et vague dans sa généralité, n'avait point encore réveillé en lui la possibilité d'une application qui lui fût personnelle. « Je mourrai donc un jour? Comment! je » mourrai? moi qui parle, moi qui me sens et qui me touche, » je pourrais mourir? j'ai quelque peine à le croire; car enfin, » que les autres meurent, rien n'est plus naturel, on voit cela » tous les jours; on les voit passer, on s'y habitue; mais mourir » soi-même; mourir en personne, c'est un peu fort! » Ces paroles d'un auteur (1) qui souvent dissimule la profondeur de ses pensées sous les apparences de la légèreté et de l'insouciance, expriment assez exactement l'état d'indifférence dans lequel Liszt s'était toujours trouvé à l'égard de cette terrible pensée de la mort. Ne l'ayant jamais entrevue que dans le lointain de ses idées, et bien au-delà du cercle de son existence pratique, il ne l'avait sondée ni creusée comme toutes les choses avec lesquelles il avait eu des rapports directs. Tout à coup la Mort apparut à ses faibles regards sous toutes ses accablantes manifestations, mystère de malheur pour l'impie, et de gloire pour le chrétien, de néant pour l'incrédule, de consécration pour l'artiste de douleur pour l'épouse et pour le fils. Il plia, il s'abattit sous la puissante étreinte de ce quelque chose d'inconnu, d'étranger, qu'il avait ouï appeler la Mort. La Mort fut pour lui la première révélation de la vie.

Cet événement qui vint le frapper dans ce qu'il avait de plus cher au monde, arrêta brusquement le cours de ses idées et suspendit momentanément l'exercice de son activité. Son ame, brisée par une aussi violente secousse, s'affaissa dans l'oubli de tout devoir et se matérialisa dans l'idée fixe de son isolement et de son abandon. De sourds murmures, des reproches, des remords, des scrupules, des terreurs supertitieuses peut-être, dont il ne pouvait démêler la véritable cause, s'élevaient du fond de sa conscience, et, comme de lugubres fantômes, tourbillonnaient autour de l'image toujours présente de son père mort. Les consolations religieuses, il ne songeait pas à recourir à elles; quand il y eût songé, il n'eût pas trouvé en lui assez d'élan et d'énergie pour les invoquer, et si on les lui avait offertes, il est à croire qu'elles eussent glissé sur son ame comme une rosée inutile sur une statue de marbre. L'indifférence et la froideur de l'agonie de son père avaient refoulé ses sentimens religieux jusque dans la région la plus reculée et la plus obscure de son cœur. Il ne se sentait plus d'amour, plus de larmes.

La mort d'un père, c'est la racine du passé arrachée; la mort d'un enfant, c'est un genre d'avenir qui s'éteint. Un fils orphelin, c'est un faible arbuste séparé violemment, par un fer cruel, de la souche-mère, et qui s'épuise, languit et meurt, si sa sève ne s'alimente aussitôt sur un terrain bienfaisant. Comme une tige fanée qui se courbe peu à peu vers le sol, le jeune Liszt succombait insensiblement et se penchait vers la terre qui recélait dans son sein les restes paternels, quand, du passé, où il n'apercevait plus qu'une tombe, il jeta son regard sur l'avenir. Alors sa vie lui apparut partagée en deux aspects : d'un côté, il vit sa tâche d'obéissance consommée; de l'autre, il entrevit une carrière de liberté à fournir. Sa tête abattue, il la releva avec orgueil, et, encore *enveloppé des ombres de la mort*, il se résolut de marcher droit vers cette lumière qui brillait dans le lointain.

Ainsi, avec la vie de son père, finit une période de soumission pendant laquelle, comme exécutant, il avait obtenu de grands succès. Sa manière de jouer était pleine d'impétuosité, et, à travers ces torrents d'une fougue un peu nuageuse, on voyait briller de temps en temps des éclairs de génie et quelques-unes de ces divines étincelles qu'il prodigue aujourd'hui avec tant de profusion qu'on dirait des étoiles d'or sortant perpétuellement d'un vaste incendie. Mais soumis, tantôt aux exigences de ses maîtres, tantôt aux caprices du public, tantôt à l'autorité de son père, son imagination ne pouvait que furtivement se livrer à ses fantaisies; il péchait et par trop d'écarts et par trop de timidité; il n'était pas lui encore; il ne faisait que pressentir.

Alors, faisant un retour sur son passé, il résolut de s'examiner sévèrement en lui-même, dans le but de se dégager de ces influences diverses, de démêler ce qui, dans son exécution instrumentale, lui avait été imposé d'autorité, ou ce qu'il avait adopté par concession, au préjudice de ce qu'il y avait d'individuel en lui; enfin, d'élaguer de ses habitudes acquises, celles qui eussent pu contrarier l'exercice de ses habitudes naturelles. Cela ne se fit pas sans tâtonnement, sans hésitation. Comme un pendule dont un obstacle arrête le mouvement, il oscilla quelque temps avant de trouver le point de repos, mais sa puissante volonté surmonta toutes les difficultés. Avant donc de s'élancer dans la carrière orageuse de liberté, il se retrempa dans une doctrine d'ordre, large, calme et raisonnée. Il rechercha par quels moyens il pouvait assujétir ses facultés à une loi d'équilibre et d'harmonie, et ils s'efforça de conquérir cette paix forte, qui est, selon un mot aussi vrai que profond de saint Augustin, la tranquillité de l'ordre. Il voulut qu'une époque momentanée d'organisation précédât l'époque indéfinie de liberté. Aiglon qui va prendre son vol, il lissa ses plumes, secoua ses ailes pour en faire tomber la poussière de l'aire et pour en calculer la vigueur avant de les déployer dans le champ illimité de l'espace.

Ainsi conçut-il pour lui la formation de l'artiste en la combinant dans son esprit avec la formation de l'homme social, car l'homme social trouve dans l'artiste sa plus haute comme sa plus complète expression. Il se posa dans le monde sous ce double rapport, et marcha au devant de sa destinée avec une confiance ferme et noble de lui-même.

Revenu de Boulogne à Paris, Lisz se fait une existence en leçons. A ce moment commencèrent ses curiosités littéraires; jusque là il n'avait senti ce goût que par accès. Ici vient se placer un fait important en lui-même autant que par la nature des conséquences qui en rejaillirent sur l'existence de notre artiste. C'est à ce fait que se rattache sa première et grande initiation à la vie par le sentiment de l'amour, et, successivement par la souffrance et par l'expiation. Nous ne nous reconnaissons aucune mission pour raconter cette époque de crise; nous nous contentons de livrer l'observation suivante comme une espèce de moralité qui ressort du fait que nous passons sous silence : L'aristocratie admire les talens; elle les recherche, les encourage, les applaudit, et les récompense. Mais si elle les récompense, c'est qu'elle considère le talent comme une chose qui se paie avec de l'argent. Jamais un noble ne donnera sa fille à un artiste; il vous dira qu'il n'y a jamais eu de dérogeance dans sa famille, ou, s'il y en a eu, qu'il ne veut pas renouveler un pareil scandale. Tout le savoir, tout le génie, toute la renommée que possède cet artiste, ne sauraient valoir, aux yeux du noble,

(1) M. Xavier de Maistre.

le titre si commun, si banal et parfois si avili, de gentilhomme. En sorte que le gentilhomme le plus niais, le plus stupide, le plus misérable, a encore une illustration bien supérieure à celle de l'artiste. On a dit à ces gens-là qu'ils étaient nobles *au pied de la lettre*, c'est à dire, qu'un sang plus pur que celui des autres hommes coulait dans leurs veines, et ces gens là l'ont cru.

La souffrance ne devient une purification qu'autant que l'esprit y adhère par un acte libre de la volonté et que le cœur s'ouvre de lui-même aux inspirations de la grace renfermée dans le mystère. Alors il y a dans le sacrifice le plus absolu une force consolatrice et une vertu merveilleuse qui dédommagent amplement de l'effort et de la violence qu'il a coûté. Alors c'est Dieu lui-même qui s'offre en compensation de la créature. Comme Silvio Pellico, Listz s'abîma en Dieu. Toutes les beautés terrestres s'effacèrent dans sa pensée devant cette idée de Dieu qui lui était si intime et si présente. Avec tout l'élan de son ame et l'énergie de sa jeunesse, il se plongea, se perdit, se noya dans cette divine source, et s'y dilata en contemplant, en aspirant sans cesse tout ce qu'il y a d'incorruptible, d'incommensurable, d'infini, au sein de l'essence incréée. Chaque jour il renouvelait son sacrifice intérieur. Il se lia avec M. Urhan et puisa une nouvelle force dans ses entretiens. Il put, avec cet ami, s'affranchir de la pénible contrainte de dissimuler une partie de lui-même; dans ses rapports avec Urhan, ce ne fut pas seulement l'artiste, mais encore l'homme, le chrétien qui se dévoila ouvertement. Dire que cette existence fut calme, sainte, régénérée, c'est dire aussi qu'elle fut heureuse. Dans cette fièvre religieuse, il se souvint un jour qu'il était musicien, car la musique n'était pas lui. Il projeta de composer de la musique religieuse, la musique appelée ainsi de nos jours ne lui paraissant pas être avec toute raison la forme de la pensée humaine, il fut frappé de l'idée qu'il créerait une musique sacrée. En attendant, il peignait dans ses improvisations solitaires, les joies, les extases de la communion; il peignait aussi le monde tel qu'il l'entrevoyait du haut de son détachement des choses de la terre.

Quand l'ame goûte la vie surnaturelle avec cette plénitude et cette surabondance, il est rare que ce ne soit pas au détriment de la vie du corps. Listz tomba malade; ses facultés vitales s'usèrent bientôt dans cette prodigieuse activité d'intelligence et de sensibilité. Un dépérissement qui dura six mois et dont les progrès étaient effrayans, fit croire à sa mort. Divers articles nécrologiques parurent dans les journaux sur celui dont on avait fait faire la bière à l'âge de deux ans.

L'artiste ressuscita, mais il n'en prit pas moins la ferme résolution de vivre mort au monde. Il ne pouvait plus se refaire à la société; le bruit des hommes lui était insupportable et produisait une horrible dissonnance avec ce qu'il y avait de vibrant dans son ame. Mais cette détermination ne tint pas. Il arrive souvent, après une maladie, lorsque le corps renait à la santé, lorsque la vie rentre par tous les pores, que le sentiment de l'existence provoque l'imagination à une certaine disposition excentrique et lui communique un tel élan et une telle impulsion qu'elle prend son essor bien au-delà des bornes qu'elle s'était d'abord interdit de franchir. Ces limites une fois dépassées, elle ne connaît plus de frein. Alors exaltée par cette vie exubérante, par ce sang bouillonnant qui gronde dans les veines et porte une sorte d'ivresse aux organes du cerveau, elle ne saisit plus qu'à travers un milieu confus et trouble les notions naguère les plus claires, les perceptions les plus distinctes; elle aspire ardemment à se mêler à la vie extérieure et finit par se précipiter sur les jouissances physiques comme sur une proie. Nous ne pensons pas qu'on doive attribuer à une pareille cause la courte période d'incrédulité qui succéda à la période de céleste béatitude et de contemplation mystique par laquelle avait semblé devoir se terminer la carrière terrestre de notre artiste. Nous inclinons à croire que cette insouciance dans laquelle il tomba à l'égard de la religion, de son avenir, du véritable sentiment de l'amour, de la gloire même, que cet indifférentisme complet lui fut apporté par un soufle des idées du siècle qui se firent un courant jusqu'à lui, influence dont peut-être il ne put se rendre compte. C'est ainsi que, du milieu de sa ferveur, s'éleva dans son ame un rire de mépris pour lui-même. L'homme est double comme ce sont accordé à le dire les saintes Ecritures, la philosophie antique, les moralistes modernes. Listz en fit, la triste expérience. A côté de son *moi* propre, de son *moi* véritable, il vit se dresser comme un sinistre génie, un scond *moi* usurpateur du premier; une puissance mystérieuse et mauvaise qui le maîtrisait et le dominait. Ainsi quand il se reprochait avec un ricanement sardonique d'avoir cru en Dieu, quand il se riait de la religion, de l'amour, de la liberté, de l'art, ce n'était pas *lui*, qui riait et parlait de cette sorte, c'était *l'autre*. Quand il avait lu Pascal, l'*Essai sur l'indifférence*, c'était *lui*, mais quand, à cette époque, il lisait Volney, Rousseau, Dupuis, Voltaire, Byron; quand il raisonnait orgueilleusement; quand il se moquait, quand il haïssait, quand sa tête s'exaltait à froid pour le suicide et pour le néant, ce n'était pas *lui*, c'était *l'autre*. Ce cynisme dogmatique et contempteur n'était pas *lui*, il faisait de sourdes violences à son ame; c'était une anomalie, et Listz s'en aperçut bien lui-même; anomalie qui s'explique comme toutes les autres, la nature humaine étant donnée, comme parle de Maistre. Cet état, avons-nous dit, dura peu; l'impiété n'était pas son fonds. Toutefois, le bruit de ce changement ne tarda pas à se répandre au dehors. Cette nouvelle: *Listz n'est plus dévot*, fit sensation chez une foule de jolies femmes. Sur-le-champ, on lui attribua vingt intrigues; il n'en avait pas une seule. Ce fut dans ce temps qu'une femme vers laquelle il se sentait porté par une pure sympathie d'artiste, lui révéla la musique italienne. Ses dispositions d'alors étaient très-propres à favoriser en lui cette initiation à une musique toute de sensualisme. Lui-même a résumé la situation de son ame à cette époque dans quelques compositions, notamment dans sa *fantaisie sur la fiancée*, la seule qu'il ait publiée alors; morceau d'une expression moqueuse, d'une verve byronienne, et dont les formes sont brillantées avec coquetterie, à la manière de M. Herz.

Les doctrines dont Listz s'était nourri tant que l'état dont nous parlons s'était prolongé, ne tardèrent pas à faire naître en lui le dégoût qu'elles doivent naturellement inspirer. N'étant plus alors soutenu, dans la culture de son art, par cette foi qui donne le courage et l'enthousiasme, un profond ennui l'avait gagné. L'ennui fit naître chez lui le besoin du travail, et par conséquent le besoin de savoir et celui d'employer son activité. Une sorte de défi porté à lui-même lui rendit toute son énergie. *Il faut que je devienne Paganini*, se dit-il tout à coup; cette idée ne l'a pas quitté depuis lors. Il sentit la nécessité de faire de fortes études musicales, littéraires, philosophiques, avant de se manifester extérieurement. Il reprit sa vie intime et recueillie, et tout en conservant au dehors ses relations d'artiste et ses rapports sociaux, il sut les sacrifier comme aujourd'hui au sentiment religieux et intérieur. Sans cesse préoccupé de sa pensée d'avenir, vivant dix et quinze ans à l'avance, il regardait comme chose secondaire les succès que tant d'autres virtuoses ambitionnent avant tout. Il faisait de fréquentes retraites. Là, il rêvait Paganini et Mme Malibran. Là, aussi, il revenait sur son passé pour mieux méditer son avenir. Il se demandait s'il devait fixer son existence par le mariage. Non, se disait-il. S'il devait voyager à l'étranger, agrandir sa renommée, faire sa fortune? encore non, toujours non. Une seule idée le poursuivait, le tourmentait, l'obsédait; c'était le besoin de trouver le vrai dans son art. A chaque retraite, les gens du monde ne manquaient pas de dire: *c'est une passion malheureuse!* Ici la sagacité naturelle des gens du monde se trouvait en défaut; il n'était point alors question de passion si ce n'est de celle de l'art. Il faut avouer pourtant que celle-ci est par fois bien malheureuse, c'est lorsque elle se trouve en présence du rire et de la froide ironie des gens du monde.

Listz sortit de sa solitude pour faire un second voyage en Suisse. Arrivé dans une maison de campagne près de Genève, il passa toute la soirée à jouer du piano. Une dame lui dit: *vous venez donc ici pour faire fondre le Mont-Blanc!* Les six mois de son séjour en Suisse furent peut-être les plus pleins de sa vie. Revenu à Paris, il allait fréquemment à la Porte-Saint-Martin où l'on jouait *Marion de Lorme* et *Antony*. Il avait attaché à un personnage d'une de ces deux pièces un souvenir de son séjour près du Mont-Blanc. Dans son désir de tout apprendre ou, du moins, de tout connaître, il se lia avec un des chefs de l'école saint-simonienne, M. Barrault; la nouvelle doctrine l'avait séduit par quelques idées de progrès et d'amélioration que cette école avait su répandre avec talent et enthousiasme, et elle contribua à lui faire étendre le cercle de ses études.

Les phases successives et si diverses de la vie de notre artiste qui viennent d'être rapportées à partir de la mort de son père,

sont comprises dans l'espace des deux années 1828 et 1829. 1830 arriva. Listz vit la révolution des trois jours; il vit le peuple indigné à la vue de la violation de ses droits se lever en masse; il vit son enthousiasme pour le combat, sa modération dans le combat, et avec quelle dignité il rentra dans son repos après le combat. Cette lutte acharnée du pouvoir et de la liberte, la chute du pouvoir, le triomphe calme de la liberté, durent produire sur son ame une de ces commotions dont le souvenir reste toujours vibrant. Il conçut alors une symphonie révolutionnaire. Quelques mois après, en 1831, un concert eut lieu dans la salle des Saint-Simoniens, rue Taitbout. Mme Malibran venait de chanter un air que Liszt avait accompagné au piano. Pour regagner sa loge, elle prit le bras de son accompagnateur. La cantatrice était arrêtée sur son passage, à chaque banc, par les félicitations qu'on lui adressait de toutes parts. Tandis qu'elle répondait à droite et à gauche, Listz aperçoit, debout devant lui, le général Lafayette. Aussitôt il laisse-là Mme Malibran, et, d'un bond, saute au cou du vieux général qui accueillit avec sa bonté ordinaire ce témoignage spontané de sympathie et d'admiration.

Nous avons suivi Frantz Listz depuis sa naissance jusqu'à l'époque où son expérience, sa réputation bien établie, sa position dans le monde, autant que son talent prématuré, l'ont fait mettre au rang des artistes des plus consommés. Depuis ce moment, il poursuit son œuvre persévérante et le cours de ses éclatans succès. Depuis ce moment aussi, soit que son talent prenne une nouvelle extension, soit qu'il le spécialise, il nous semble appartenir à une autre époque que nous ne croyons pas devoir examiner encore. Son art est l'expression de sa vie; toutes les vicissitudes de celle-ci se retracent dans les qualités et les défauts de celui-là. Génie soudain, génie d'intuition, plutôt qu'esprit positif, rationnel et analyste, il résonne, il vibre à tous les chocs, à tous les contre-coups des objets extérieurs. Cette ame s'est associée, s'est identifiée, avec une prodigieuse puissance de sympathie, à tout ce qu'il y a de grand, de généreux, dans la société actuelle. Mais dans son ardente curiosité de tout connaître, de tout apprendre, de toucher à tout, souvent elle n'a rencontré qu'une poussière aride dans le fruit de belle apparence où elle espérait trouver un suc rafraichissant. Elle s'est précipitée, nue et haletante, dans le chaos où fermente l'epoque tout entière, où bouillonnent pêle-mêle les ossemens du dix-huitième siècle, les elémens du passé en pleine dissolution, et les germes féconds, mais encore informes de l'avenir. Ballottée entre tant de principes divers, elle en a rapporté les diverses émanations. Le seul flambeau de sa raison à la main, elle a déchiré les entrailles de la société, et là où elle cherchait une source limpide, elle n'a trouvé qu'une eau bourbeuse, et là où elle cherchait un rocher pour se reposer, elle n'a trouvé qu'un mystère, un abîme où sa lumière vacillante s'est éteinte. De-là ses longs désenchantemens, ses angoisses, ses doutes, ces labeurs de l'esprit sans cesse renaissans ou l'espoir succombait sans appui, jusqu'à ce qu'un trayon de vérité, une espérance, une brise religieuse, lui rendissent une paix calme et fugitive. De là encore cette disposition qui la portait à mêler la douleur à toutes ses jouissances, et le désespoir à toutes ses douleurs. Puis, regardant autour de lui, l'artiste voyait des illustrations, des sommités intellectuelles, des poètes, des publicistes, des philosophes; il prenait leurs ouvrages, les dévorait, lisant à vif, mettant le cœur de l'écrivain à nu. Avec cette avidité insatiable et inquiète, lisant un dictionnaire avec la même suite qu'un poète; étudiant Boiste et Lamartine, pendant quatre heures consécutives sous le manteau de la cheminée, avec le même esprit d'investigation, le même effort scrutateur. Ensuite, quand il avait pénétré la pensée de l'ecrivain, il allait chez lui pour lui demander compte de sa pensée d'homme. C'est ainsi que Liszt s'est lié avec MM. de Lamartine, de La Mennais, Hugo, de Vigny, Sainte-Beuve, Ballanche, de Sénancour, madame Dudevant, etc., etc., et s'est assimilé leurs sentimens, leurs idées, et chaque jour il prend de leurs inspirations tout ce qu'il peut faire passer dans son art. Ces rapports lui ont fait découvrir en lui-même une foule de points de contact avec d'autres destinées. C'est dans le même esprit qu'il étudie les qualités distinctives des jeunes artistes ses amis : Chopin, Hiller, Mendelshon, Dessauer, Urhan, V. Alkan, Berlioz qui a été pour lui une apparition.

De même que notre artiste voit dans tous les arts, et dans la musique en particulier, une réverbération, un reflet des idées générales, comme dans l'univers il voit Dieu, de même on doit le voir lui-même dans son exécution instrumentale. Son exécution, c'est sa parole, c'est son ame. Elle est le résumé le plus poétique, le plus synthétique, de toutes ses impressions, de tout ce qui a eu prise sur lui. Ces impressions que, selon toute apparence, il auroit la plus grande peine à rendre au moyen du langage, à exprimer par des idées nettes et précises, il les reproduit, dans l'étendue de leur vague, avec une énergie de vérité, une force instinctive, une puissance de sentiment, un charme magique, qui ne sauroient jamais être égalés. Mais ici son art est passif, c'est un instrument, un écho; il exprime, il traduit. D'autre fois il est actif; c'est lui qui parle; c'est l'organe dont il se sert pour répandre des idées. Voilà pourquoi l'exécution de Listz n'est pas un exercice mécanique, matériel, mais bien plutôt, mais surtout une composition, une véritable création d'art.

C'est une cataracte, une avalanche qui se précipite, torrent d'harmonie qui reproduit dans son incalculable rapidité les mille reflets, les mille nuances de l'arc-en-ciel; c'est une forme diaphane et vaporeuse qui se balance dans l'air aux sons d'une harmonie éolienne et dont le vêtement châtoyant est formé de fleurs, d'étoiles, de perles et de diamans; puis ce sont des accens de désespoir articulés au milieu de suffocations; c'est une joie folle; c'est une voix prophétique qui dit une grande lamentation; c'est une parole mâle, fière, qui commande, qui subjugue et terrifie; c'est un soupir qui s'exhale, c'est le râle d'un agonisant. On l'a vu, dans *le Contzertstuck* de Weber pour orchestre et piano, s'emparer sur son instrument d'un tutti de l'orchestre, et couvrir de son tonnerre et les cent voix de l'orchestre et les mille bravos qui éclatèrent à ce moment dans la salle. On l'a vu dernièrement, à l'Hôtel-de-Ville, prodiguant tant d'émotions dans un duo qu'il exécutoit avec sa jeune élève, Mlle Vial, après une déperdition constante de chaleur et d'expression, succomber à la fatigue et tomber évanoui aux pieds de son piano. D'où vient que, pour notre propre compte, en voyant Listz s'asseoir auprès de son instrument pour jouer la chose la plus simple, un caprice, une valse, une *étude* de Cramer, de Chopin, de Moscheles, nous nous sommes tout à coup senti la poitrine étouffée par un sanglot? Mais c'est surtout lorsqu'il exécute Beethoven que le pianiste se montre gigantesque. Beethoven, dans la musique de qui certains esprits étroits ou haineux s'obstinent encore à ne voir qu'une simple transformation, comme s'il pouvoit y avoir transformation sans qu'il y ait un nouveau principe introduit fondamentalement dans l'art, comme si une transformation pouvoit être autre chose que le corps, la manifestation extérieure d'un type nouveau, d'un développement intérieur, Beethoven est pour Listz un Dieu devant lequel il incline le front; il le considère comme une sorte de rédempteur dont l'avénément est déjà marqué dans le monde musical par l'affranchissement de la pensée poétique et par l'abolition du règne des prescriptions conventionnelles. Oh! il faut le voir entonner un de ces chants, un de ces poèmes désignés sous le nom jadis si vulgaire de sonate! Il faut le voir, les cheveux au vent, lancer ses doigts d'une extrémité du clavier à l'autre à l'encontre de la note qui éclate en un son strident ou argentin comme une cloche qui seroit frappée d'une balle; ses doigts semblent s'allonger et se détendre par un ressort et quelquefois se détacher de ses mains. Il faut voir ses yeux sublimes se lever au ciel pour y chercher une inspiration, puis, mornes, se coller à terre; sa physionomie radieuse et inspirée comme celle d'un martyr qui se dilate dans la joie de ses tortures; ce regard terrible qu'il darde parfois sur l'auditeur, qui l'enivre, qui le fascine et l'épouvante, et cet autre regard terne qui, privé de lumière, s'éteint; il faut voir ses narines se gonfler pour laisser un passage à l'air qui s'échappe de sa poitrine par flots tumultueux, comme les naseaux d'un coursier qui vole dans la plaine. Oh! il faut le voir; il faut l'entendre, et nous taire, car ici nous sentons trop combien l'admiration affoiblit nos expressions.

L'exécution musicale de Listz est loin pourtant d'avoir le privilége d'être sans défaut comme l'exécution si correctement glaciale, si élégamment monotone de certains virtuoses ses confrères. La sienne a des défauts réels dont nous rechercherons les causes et que nous signalerons avec impartialité. D'abord, il nous semble que si, d'une part, le talent de notre artiste a beaucoup gagné, pour ce qui est de la grandeur des inspira-

tions, dans l'étude des lois du développement universel, des caractères dominans de l'époque, et des rapports sociaux les plus étendus ; d'une autre part, certains rapports ressrreés dans le cercle de la vie intime, certaines petites préoccupations, certaines exigences individuelles, souveraines dans un salon, mais sans autorité ailleurs, ont pu avoir des influences séductrices sur un talent trop magnifique pour qu'on puisse se résoudre à le laisser se développer de lui-même; en disant, en un mot, que la commerce des hommes les plus remarquables de notre temps lui a été plus profitable que la fréquentation des femmes à la mode, nous pensons expliquer assez clairement notre idée, pour qu'on ne nous accuse pas d'avoir l'intention d'appliquer à la personne, ce qui, dans notre pensée, ne s'adresse qu'à l'artiste.

En second lieu, soit que Listz s'exagère quelquefois le sentiment qu'il éprouve, soit qu'il dénature l'expression de sentiment qui animoit le compositeur, il n'en est pas moins vrai qu'on l'accuse de ne pas être à l'abri d'un certain charlatanisme dans ses manières et dans son jeu. Tout en reconnaissant que c'est là un beau défaut puisqu'il naît d'une grande chaleur d'ame et d'une disposition à relever par une exécution véhémente une composition souvent froide, il est vrai de dire que Liszt justifie par fois la maxime qui veut que le sublime soit à côté du ridicule, bien qu'une foule de gens du monde voient le plus souvent le ridicule dans ce qui est sublime.

Enfin, l'exécution de Listz pèche p r l'inexactitude de la mesure. En général, il considère le morceau qu'il joue comme un thème aux fantaisies de son imagination. Il fait fréquemment une chose admirable d'un morceau médiocre, et lui seul a ce pouvoir. Nous savons que plusieurs compositions ne produiroient aucun effet si une certaine latitude, pour ce qui concerne le mouvement et la mesure, n'étoit laissée à l'exécutant. Mais il arrive aussi que le caractère d'un morceau dépend entièrement de l'unité du rhythme, et, si on lui ôte ce caractère, il ne sauroit y avoir de compensation dans l'exécution la plus brillante. Par exemple, nous ne saurions approuver la manière dont notre virtuose rend la *marche de supplice* de M. Berlioz, qu'il a si habilement traduite pour le piano, et diverses autres pièces, telles que le scherzo de la sonate en *ut dièze mineur* de Beethoven. Ce n'est pas qu'il ne possède pas le sentiment du rhythme, mais il se livre trop à son impétuosité, ce qui rend quelquefois fort difficile la tâche de l'orchestre qui l'accompagne.

Quelque indécises et flottantes qu'aient été presque toujours les idées et les opinions de Liszt, à cause de cet immense besoin de développement qu'il n'a cessé de ressentir; quoique sa vie n'ait été en quelque sorte qu'un éclectisme passionné et successif, il n'en a pas moins constamment dirigé ses efforts vers un but, qui est de travailler à dégager de plus en plus son art des liens de formes dans lesquels il est encore garrotté, comme l'atteste l'état actuel de la musique italienne, de le mettre en harmonie avec ce qu'il y a de plus intime dans les idées, les affections, les sentimens humains, et de l'élever à une mission sociale et religieuse. Voilà pour la pensée; nous verrons tout à l'heure ce qu'il conçoit quant à la forme. Lui aussi a cru que l'art pouvoit devenir un élément civilisateur, route pacifique ouverte à toutes les intelligences fatiguées ou désenchantées d'elles-mêmes qui viendroient s'y réunir ; et que la musique, de tous les arts le plus sympathique, et le seul dont la puissance excite d'unanimes émotions sur des masses d'individus, en se fortifiant encore par leur nombre, pouvoit, à raison du caractère vague et indéterminé de son expression, être considérée comme un terrain neutre où les hommes viennent se confondre avec d'autant moins de méfiance que les impressions de cet art ne sont pas définies. La musique, en ce sens, est le seul art *associateur*.

Comme compositeur, Listz a peu produit encore. Ses principales œuvres sont sa *fantaisie sur la fiancée*, celle sur la *clochette* de Paganini, un duo pour deux pianos sur des motifs de M. Mendelshon, une fantaisie symphonique pour piano et orchestre sur deux motifs de M. Berlioz, et la *symphonie fantastique* de ce dernier arrangée pour le piano. Bien que ces ouvrages ne puissent être regardés comme originaux (1), en ce qu'ils sont, d'après la méthode suivie par la plupart des compositeurs-pianistes, ou des traductions ou écrits sur des thèmes déjà connus, ils supposent néanmoins autant d'inspiration que de mérite de composition. Le système adopté par le compositeur y étant déjà formulé, nous consacrerons nos dernières pages à son examen. Mais pour cela, on nous permettra une digression qui d'abord nous servira à éclaircir sommairement la question qui nous reste à traiter, et qui nous fournira aussi l'occasion d'exposer le point de vue palingénésique et fondamental, le seul vrai à notre avis, sous lequel on doit envisager l'histoire de la musique.

On seroit tenté de croire, quand on parcourt l'histoire de la musique moderne, que le christianisme, à la fois la source et la règle de tout ce qui est vrai et beau en tout genre, s'est manifesté visiblement, pour ce qui est de la musique, dans un instrument qu'il a chargé d'un rôle particulier, auquel il a confié une destination spéciale, en lui communiquant un certain caractère de royauté, de souveraineté, et en le faisant participer à la perpétuité qui est de son essence. Cet instrument, c'est l'orgue. L'idée que nous émettons n'est peut-être pas aussi paradoxale qu'elle paroît l'être au premier coup d'œil. Et d'abord, l'orgue n'est point une invention individuelle; elle n'appartient pas à tel ou tel homme; c'est une invention sociale, collective, anonyme, comme l'architecture gothique, le produit d'une civilisation tout entière, l'expression d'un sentiment commun, la réalisation d'une pensée catholique. Et si nous réflechissons à ce nom *orgue*, *organum*, nous y trouverons une preuve, que nous croyons très-philosophique, de l'origine que nous lui attribuons : Il est *l'organe* de cette même pensée, de l'art chrétien.

Cette destination particulière, cette mission affectée à l'orgue, apparoît et dans sa structure et dans le rôle qu'il a rempli dans l'histoire de la musique. Nous ne pouvons qu'indiquer le premier de ces deux points. Pour la démonstration du second, il suffit d'établir, d'après le témoignage des historiens, que l'orgue a créé; 1° l'harmonie; 2° le rhythme et la mesure; 3° que l'orchestre et la plupart des instruments modernes sont issus de lui. Ainsi, l'art musical tout entier est sorti, au moyen âge, de l'orgue engendré lui-même par le christianisme, comme la civilisation est issue du christianisme manifesté et perpétué visiblement par l'Eglise.

L'orgue est donc le pivot sur lequel roulent tous les développements de la musique moderne. Dans l'ensemble de sa mission, il peut être considéré sous deux points de vue : 1° sous le rapport de l'*immutabilité*, en ce qu'il représente ce qu'il y a de fixe et d'invariable dans l'art; 2° sous le rapport de la *variété* en ce que l'harmonie, l'orchestre et l'instrumentation découlent de lui, deux points de vue qui peuvent se rapporter à la distinction des deux sortes de musique établie par Gerbert, la musique *plane* et la *mesurée*.

Mais en tant qu'on le regarde, ainsi que sous le dernier de ces deux rapports, comme le générateur des instrumens et de l'orchestre, on peut l'envisager encore sous deux autres aspects. L'orgue est un et multiple; multiple, en ce qu'il contient en lui les types des divers instruments dont la réunion forme l'orchestre; un, parce que ces mêmes instrumens qu'il embrasse dans l'unité de sa structure, obéissent à la même main et viennent, en se confondant dans une seule harmonie, concourir à l'effet général. Tant que le catholicisme a été, en quelque sorte, le régulateur de la pensée humaine, l'orgue a regné seul dans le domaine de la musique, l'orchestre n'existant pas, ou, pour mieux dire, n'existant que partiellement et par fractions. Mais quand, suivant une nouvelle impulsion, l'art s'est sécularisé et a déserté le temple, l'orgue a perdu son empire et est devenu muet dans le temple abandonné. Cependant l'orgue a joui encore d'une souveraineté indirecte et éloignée, en se reproduisant au dehors sous deux types correspondant aux deux caractères que nous avons remarqués en lui, considéré comme générateur des instrumens. Sous le rapport de l'unité de l'harmonie, il s'est reproduit sous la forme du piano; sous le rapport de la multiplicité des instrumens, il s'est reproduit sous la forme de l'orchestre. Par l'un, il a pénétré dans les salons et les concerts; par l'autre, il a envahi les théâtres.

Voilà donc établie cette souveraineté de l'orgue, et lorsque aujourd'hui on l'appelle encore le *Roi des instrumens* (1), il est certain qu'on n'emploie cette expression que dans un sentiment réel bien que vague de cette vérité.

(1) M. Listz vient de publier des *Harmonies poétiques et religieuses*, pour le piano.

(1) Plusieurs de nos lecteurs connaissent sans doute ce mot de Listz : *l'orgue est le pape des instrumens*.

Laissant de côté la question de savoir par quels progrès l'orchestre et le piano sont parvenus au point où nous les voyons aujourd'hui, nous remarquerons deux tendances dans les derniers développemens du piano et de l'orchestre. Tandis que certains compositeurs, Rossini et son école, ont fait entrer dans l'orchestre une foule de traits, de formules d'accompagnement qui leur avoient été fournis par le mécanisme du piano, et qu'ils avoient trouvés, pour ainsi dire, tous faits sous leurs doigts; d'un autre côté, une nouvelle école s'est formée, qui s'efforce d'approprier au piano certaines combinaisons et certains effets appartenant à l'instrumentation. En tête de cette seconde école, brillent Beethoven, Weber, Schubert, Moschlès, Hummel. Ainsi, les premiers ont voulu introduire le piano dans l'orchestre, les seconds transporter l'orchestre dans le piano. En sorte que maintenant l'on peut dire que l'orchestre et le piano, tous deux issus de l'orgue comme deux branches sorties de la même tige, tendent à se rapprocher et à se rejoindre, pour venir peut-être un jour se rattacher au tronc commun et puiser une nouvelle sève au sol régénéré du christianisme.

Tel nous paroît être le nœud de la question actuelle de la musique instrumentale, et c'est au second système que nous avons essayé de caractériser qu'il faut rapporter les diverses compositions de notre jeune artiste. Nous ne saurions faire une analyse spéciale de chacun de ses morceaux, mais, évidemment, dans tous, Listz a eu le but d'appliquer l'orchestration au piano, c'est-à-dire, de rendre le piano *instrumental* et concertant avec lui-même. La révolution commencée par ses maîtres, il veut la poursuivre et l'achever. Or, c'est là une idée grande, féconde, une idée capable de tenter une jeune et forte imagination, car une révolution consommée est chose aussi belle qu'une révolution entreprise. On ne niera certes pas que le virtuose ne soit doué de tout ce qu'il faut pour faire faire de grands progrès au piano. Nous craignons seulement que son talent qui ne connoît pas de difficultés ne l'abuse sur les défauts inhérens à son instrument et sur certaines ressources qui sont bien moins celles du piano que les siennes propres.

Nous devons faire une mention particulière de sa *Fantaisie symphonique sur le chant du Pêcheur et le chœur des Brigands*, de M. Berlioz, le dernier et le plus important ouvrage de Listz. Il l'a composée l'automne dernier, pendant son séjour à La Chênaie, auprès de l'abbé de La Mennais. On doit concevoir facilement que les sympathies les plus profondes et les plus intimes de son ame devaient le porter naturellement vers cet homme extraordinaire. Listz trouva en lui plus qu'un ami, et il se fait gloire aujourd'hui d'être son disciple. La composition dont nous parlons offre les effets les plus inattendus et les plus délicieux dans les transformations qu'il a fait subir aux deux thêmes principaux. Il a su tirer de ces deux sujets des phrases incidentes pleines d'originalité, et qui sont mises en relief par une instrumentation véhémente et colorée. Les combinaisons hardies et neuves de l'harmonie révèlent une science très-approfondie, et ce morceau prouve dans son ensemble que le plus étonnant de tous les pianistes pourra, quand il le voudra, tenir un rang élevé parmi les instrumentalistes les plus habiles.

Nous avons raconté tous les détails de la vie de Listz; nous l'avons suivi de progrès en progrès dans toutes les phases de son existence, jusqu'à ce moment où l'artiste a atteint son point de maturité. En faisant connaître l'artiste, nous nous persuadons aussi avoir fait apprécier l'homme. Au milieu des impressions si diverses qui ont agi sur cette ame, à la fois expansive et intérieure, ouverte à toutes les influences de son époque, une triple angoisse, un triple besoin, n'a cessé de se faire sentir à son ame : le besoin de croire, le besoin de savoir, le besoin d'agir. Or, ces trois choses, la foi, qui nous élève à Dieu, la science, qui nous fait connaître les hommes, l'action, qui n'est que la manifestation effective et extérieure de notre amour pour nos semblables, forment l'homme complet; et ce n'est qu'en parcourant ce cercle immense que l'homme se rapproche de plus en plus du degré jusqu'où doit s'étendre son développement sur la terre.

Joseph d'Ortigue.

NOUVELLES.

*** Lundi dernier, la *Muette* a été représentée *par ordre*, à l'Opéra, avec tout l'éclat d'une distribution où Mme Damoreau et Nourrit avaient repris leur poste. Le prince de Syracuse avait témoigné le desir de voir avant son départ cet Opéra, dont le sujet et la mise en scène devaient en effet l'intéresser par mille souvenirs nationaux. Grace à la magie de notre premier théâtre, le royal voyageur napolitain aura pu se croire encore dans sa patrie.

*** On répète toujours à l'Académie royale de Musique le ballet de *l'Ile des Pirates*. On s'occupe avec activité de compléter la mise en scène de ce ballet, qui pourra être prêt d'ici à un mois.

*** On annonce pour l'automne prochain, à l'Opéra-Comique, l'ouvrage en trois actes que M Halévy finit en ce moment. Le nom de l'auteur de la *Juive* est la garantie d'un succès brillant et lucratif, dont jamais au reste le théâtre de la Bourse n'a eu un plus pressant besoin.

*** Le *Portefaix* fera son apparition au théâtre de la Bourse dans le courant de la semaine prochaine, si de nouvelles indispositions ne viennent pas l'en empêcher.

*** Le Théâtre Italien est extrêmement suivi à Marseille. L'opéra de Bellini, *I Capuletti e di Montecchi*, vient d'y obtenir un grand succès, auquel ont passablement contribué Mmes Donelli et Franceschini, chargées des principaux rôles.

*** Mmes Malibran et Taglioni se disputent l'enthousiasme du public de Londres. Les phlegmatiques insulaires n'ont pas le temps de respirer. A peine commencent-ils à se remettre des pamoisons où viennent de les jeter les roulades de Desdomona qu'ils sont enlevés au ciel à la suite d'un entrechat de la *Sylphide*. A propos de *Sylphide*, la représentation du ballet qui porte ce titre a rapporté au Kings-Théâtre la somme énorme de 40,000 fr.

*** On prétend que l'engagement de Mlle Taglioni lui assure 6000 francs par chaque soirée où elle dansera, indépendamment d'une représentation à bénéfice, dont le produit est garanti d'avance 25,000 fr.

*** Mme Damoreau doit partir pour Rouen dans les premiers jours du mois d'août.

*** Mme Ponchard vient de contracter avec le théâtre de Rouen un engagement de deux mois, pour la somme de 6,000 fr. On sait que cette cantatrice était la favorite des Rouennais, avant qu'elle vînt prendre rang à notre Opéra-Comique, où elle a eu à lutter contre une si longue défaveur dont son talent n'avait triomphé que depuis ses derniers rôles.

*** Mme Garcia-Vestris a obtenu du succès à Rouen dans le *Barbier de Séville* et la *Pie Voleuse*. Les cantatrices sont bien accueillies dans la patrie de Boïeldieu.

*** Mlle Annette Lebrun a remplacé dernièrement Mme Casimir dans le rôle d'Anna de *Robin des Bois*.

*** M. Lesueur ayant offert à S. M. le roi de Prusse son oratorio de *Rachel*, dont nous avons rendu compte dans notre dernier numéro, et ceux de *Ruth et de Noëmi* et de *Ruth et de Booz*, vient de recevoir de ce monarque une bague en brillans, accompagnée d'une lettre flatteuse, qui témoigne de l'estime qu'inspire à l'étranger ce célèbre compositeur français.

*** On a exécuté dimanche dernier à l'église Saint-Eustache une nouvelle messe en musique de M. Poisson. Nous ne cesserons d'applaudir aux efforts des compositeurs qui travailleront à remettre en honneur la musique sacrée, cette source pure où l'art antique a puisé tant de belles inspirations.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE

DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 25.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le **DIMANCHE** de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 21 JUIN 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impress.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

BEETHOVEN ET SES DERNIERS QUATUORS.

Un des traits distinctifs du génie, c'est l'originalité. En effet, toute création véritable a un type à elle, un type primitif; on n'y remarque rien qui tienne de l'imitation, et toutes les œuvres qui appartiennent à cette catégorie se distinguent par des qualités et par des caractères nouveaux et inconnus jusqu'alors. C'est pourquoi il est si difficile de prononcer sur ce qu'il y a d'original dans les productions des arts; c'est pourquoi les plus grands artistes sont souvent si mal compris, si mal appréciés. — Notre célèbre Beethoven devait, sous ce rapport, partager le sort de tant d'autres hommes de génie. Avec quelle arrogance la plate médiocrité ne lui a-t-elle pas souvent prodigué ses dédains, en lui déniant le vrai sentiment de son art et jusqu'au bon sens, alors précisément qu'il venoit d'enfanter une œuvre sublime? Avec quelle folle légèreté, l'aveugle enthousiasme, de son côté, n'a-t-il pas porté cet auteur aux nues à l'occasion de quelques ouvrages où, précisément, cette haute intelligence musicale avait donné quelques signes de faiblesse? Ainsi, ses admirateurs les plus déclarés, eux-mêmes, ont déjà soutenu que ses dernières compositions et surtout ses quatuors étoient le produit d'une imagination en délire, un tissu de combinaisons dépourvues de sens et de forme, des ouvrages où l'auteur avait violé les premiers préceptes de tout art, puisqu'ils manquaient de régularité et d'ensemble. Rien, cependant, n'est moins vrai; rien n'est moins fondé que cette assertion. *Les derniers quatuors de Beethoven sont composés avec la même régularité et d'après un plan aussi soigneusement tracé, que toutes ses œuvres antérieures, plus ou moins anciennes.*

Cette proposition, nous ne l'avançons point sans l'appui d'une grande autorité. Elle est le résultat des études et des investigations persévérantes d'un des musiciens les plus distingués de nos jours, M. Georges Onslow, et nous nous trouvons heureux d'avoir à proclamer dans le monde musical un fait si important; car cette découverte ajoute une nouvelle branche à la couronne de lauriers d'un génie qui ne fut point heureux; car elle nous enseigne de nouveau combien il est difficile d'être juste et d'assigner au mérite son rang véritable.

M. Onslow a comparé le quatrième et le dernier quatuor de Beethoven quant à leur structure et à leur forme extérieure. A l'égard du premier de ces quatuors, son investigation l'a conduit à reconnaître, que, comme dans presque toutes les compositions de cette époque brillante de la carrière de Beethoven, la première reprise consistait en une *exposition*, c'est-à-dire le développement du motif principal du morceau; que cette exposition était toujours suivie d'un *épisode* conduisant au soi-disant *chant du milieu* ou contre-sujet, et qu'à ce chant succédait régulièrement *un acte de cadence* terminant la première partie.

Voici ces parties constitutives, telles que M. Onslow les a extraites du quatrième quatuor déjà mentionné:



Or, on retrouve absolument les mêmes formes dans le *dernier* quatuor de Beethoven, ainsi que va le prouver l'exemple suivant, qui démontre d'une manière irréfragable la vérité de la proposition que nous avons énoncée plus haut. (*Voir ci-contre l'exemple* 2.)

Mais, nous demandera-t-on, nierez-vous que l'on rencontre, dans les dernières productions de Beethoven, des combinaisons singulières, parfois même des combinaisons d'un effet désagréable à l'oreille, et que, malgré la meilleure volonté du monde et nonobstant l'exécution la plus parfaite, il est, quelquefois, impossible de trouver un sens aux groupes de tons si bizarrement entrelacés par le compositeur? Nous répondons que nous n'en disconvenons pas; mais nous ajouterons que, d'après les preuves que nous venons de fournir, il n'est pas permis, en cherchant les causes de ces imperfections, d'accuser Beethoven d'avoir méprisé ou négligé les anciennes lois de la composition, ni d'avoir cédé à un désir vaniteux de briller par des idées originales, et qu'il ne faut attribuer les taches qui déparent çà et là ses dernières œuvres, qu'à la fatale surdité qui, depuis si longues années, avait rendu ses oreilles inaccessibles à tout effet musical. On conçoit facilement qu'il lui fût impossible de se faire une juste idée d'un grand nombre de ses combinaisons. Sa mémoire ne pouvait, en effet, lui être d'un bien grand secours, par la raison qu'il inventait des figures musicales nouvelles, qui ne s'étaient encore jamais présentées à son esprit. N'oublie-t-on pas jusqu'aux accens de sa langue maternelle, quand il se passe des années sans qu'on l'entende parler?

Combien, nous le répétons, cette nouvelle expérience ne doit-elle pas nous rendre circonspects, quand il s'agit de juger de grands artistes et notamment un génie tel que Beethoven, dont le brillant essor a laissé derrière lui tous ses devanciers comme tous ses contemporains; dont les premières œuvres, long-temps méprisées et ravalées par l'ignorance et par l'envie, n'ont pas même été convenablement appréciées par des esprits moins prévenus et moins injustes! Et, en prenant rigoureusement les choses, qui donc oserait se hasarder à vouloir *démontrer* que les dernières productions de Beethoven offrent des défauts positifs? N'est-ce pas là ce que l'on disait, ce que l'on soutenait à plus haute voix encore à l'égard de ses premiers ouvrages que tout le monde musical admire aujourd'hui avec transport? Qu'une critique audacieuse s'arrête donc dans ses jugemens téméraires! Soyons reconnaissans envers la mémoire de Beethoven, et gardons-nous de vouloir ternir la gloire qui environne si justement son nom!

François Stoepel.



Influence du chant sur l'éducation morale.

Nous avons démontré les avantages et l'influence du chant sur l'éducation physique de la jeunesse; il nous reste à expliquer l'effet moral qu'il peut produire comme source de sentimens élevés, comme moyen d'adoucir les mœurs.

Outre que l'étude du chant forme et perfectionne l'organe du langage et de la voix, outre que le sens de l'ouïe y gagne de la finesse, outre que les élèves y prennent du rhythme une habitude ineffaçable, on y trouve encore cet avantage qu'elle concourt d'une manière certaine *à éveiller les dispositions musicales des élèves*. En effet, à cette éducation des organes physiques se rattache étroitement le développement des facultés intellectuelles. Le sentiment du beau fait de constans progrès dans les esprits; le germe du sentiment artistique s'y trouve implanté, de manière à jeter chaque jour de nouvelles racines.

Au ton se lie la parole, à la musique la poésie; ces deux arts réunis accomplissent ce que ne pourrait réaliser la musique toute seule. Cependant, on ne saurait se montrer trop circonspect sur le choix des sources d'où l'on tire la mélodie et le texte des morceaux de chant.

Pour l'un comme pour l'autre, il faut se garder d'aller chercher des inspirations dans les régions élevées des théâtres ou des salons. Les chants destinés aux enfans doivent, paroles et musique, ne rouler que dans un cercle accessible à des intelligences d'enfans. Dans ces chants, tout doit être vie et action. Que rien d'abstrait, que rien d'inanimé ne soit présenté à l'élève! C'est dans le cercle innocent des matières à la portée de son esprit, qu'il faut puiser le sujet des chants qu'on lui présente, si l'on veut que ces chants soient compris et que l'effet qu'on en attend ne soit pas manqué. C'est par des exemples pleins de vie, c'est au moyen d'images frappantes, qu'on parviendra à réunir dans ces chants tout ce qu'il importe d'inculquer dans sa jeune ame pour son éducation future, comme homme et comme citoyen.

A l'amélioration morale qu'une semblable éducation ne saura manquer de produire, il faut joindre encore la jouissance du moment, point de la plus haute importance vis-à-vis de la jeunesse et auquel on ne saurait apporter une trop grande attention.

Depuis l'introduction du chant dans les écoles de l'Allemagne, ces établissemens, jadis si tristes, ont pris un

aspect tout autre. Les élèves ont perdu peu à peu cet invincible dégoût pour des abstractions qui leur faisaient regarder leur classe comme une véritable prison. On chante à l'ouverture des écoles; on chante encore à la fin de chaque classe. Pour éviter la fatigue que cause l'étude des autres matières de l'enseignement, les leçons de chant, avec tous leurs charmes et toutes les distractions qu'elles présentent, viennent rompre la monotonie générale. Le chant égaie la jeunesse et la dispose en outre à la ferveur religieuse dans les temples comme dans le sein du foyer domestique.

C'est dans cette éducation musicale, tout élémentaire qu'elle puisse être, qu'on doit chercher la cause et le secret de l'amour ardent que l'Allemand professe pour la musique, et de l'opinion qui le fait regarder à l'étranger comme un enfant gâté de la nature pour tout ce qui se rattache à cet art.

Ses organes sont assouplis de bonne heure. Les principes élémentaires de la musique ont été gravés dans son esprit en même temps que l'A B C. Il saisit ensuite toute occasion de s'avancer plus loin dans la science; partout il entend chanter; partout il entend d'excellens modèles qu'il n'a plus qu'à imiter. Dans toutes les situations de sa vie, dans toutes les dispositions de son ame, dans les cercles de la société comme dans la solitude, partout, dans sa patrie comme à l'étranger, le chant est pour lui un fidèle et inséparable compagnon.

J. Mainzer.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Le Portefaix, opéra en trois actes, paroles de M. Scribe, musique de M. Gomis.

(Première représentation.)

Aucune pièce ne tombe maintenant; la salle est livrée d'abord à la claque; à la claque, active, et sur le service de laquelle on peut se fier. Les amis des auteurs et du théâtre, les acteurs non employés dans l'ouvrage nouveau sont admis libéralement à à cette première épreuve, que les directeurs ont la bonhomie de considérer comme décisive; cette troupe est neutre et laisse applaudir. Elle est neutre et c'est beaucoup; les amis vont au spectacle pour leur propre compte et se soucient fort peu du sort réservé à la pièce dont on leur offre gratis l'exhibition; les amis s'endorment si le talent des auteurs n'est pas suffisant pour les tenir éveillés; les amis bâillent avec une désespérante naïveté, si l'ennui leur fait sentir sa douce violence. On pense bien que des acteurs devenus public restent dans une parfaite immobilité; les bravos qu'ils adresseraient à la pièce pourraient être attribués à leurs camarades qui sont en scène. Les journalistes, gens tout-à-fait inoffensifs le soir, occupent un bon nombre de places et complètent l'assemblée, où l'on compte à peine soixante spectateurs entrés avec un billet pris au bureau. La claque applaudit à outrance, elle salue tous les morceaux d'une triple salve, régularité stupide et fatigante; la claque rit, trépigne, se pâme de plaisir, crie bravo, demande les auteurs, et, grace à cette manœuvre fidèlement suivie chaque fois, toute pièce est un chef-d'œuvre, paroles et musique; le lendemain, des annonces payées à trente sous la ligne annoncent le succès *complet*, le triomphe, la victoire éclatante du nouveau prodige mis au jour, et le directeur peut se donner le plaisir de profiter vingt fois en famille du succès qu'il s'est procuré, pourvu qu'il veuille bien se contenter d'une recette de cinquante écus ou de cinq cents francs. Rencontrer une assez belle collection de sifflets dans une assistance composée avec tant de prévoyance et de soin, c'est avoir du malheur : il paraît que le destin si cruel envers le pauvre *Gasparillo,* le *Portefaix* fashionable de l'Opéra-Comique, lui réservait encore cette infortune, fatalité d'autant plus affligeante que ce même *Portefaix* avait déjà goûté les douceurs d'un brillant succès à l'Ambigu-Comique. *Gasparillo* n'est autre que *Peblo*, seulement il a changé d'état et de nom; le jardinier *Peblo* est devenu portefaix et répond maintenant au nom de *Gasparillo.*

Ce portefaix est marié à une jeune et jolie femme, Teresita, mais il s'avise d'être amoureux d'une grande dame, qu'il n'a vue qu'une fois, et dont il ne sait pas le nom. Teresita se mêle de sorcellerie; elle tire les cartes, fait tourner le tamis, et sa maison est fréquentée par tous ceux qui veulent savoir leur bonne aventure. La senora Melendez, femme du corrégidor, vient chez Teresita; elle y est suivie bientôt par Christina, sa sœur, par le corrégidor lui-même, par don Ramiro, fils du vice-roi. Vous voyez que c'est absolument comme dans *Gustave,* les amans, les rivaux etc., se rencontrent chez la magicienne. Ramiro est amoureux de madame Melendez, mais Christina aime Ramiro; M. Melendez est prodigieusement jaloux. Il s'élève une altercation entre Ramiro et Melendez, ils se donnent rendez-vous pour se battre le lendemain au point du jour. Pendant ce débat arrive Gasparillo, le maître de la maison, qui reconnaît l'objet de ses amours. C'est pour madame Melendez que le portefaix pousse des soupirs d'une vigueur singulière.

Au second acte nous passons dans le salon du corrégidor; il est absent pour une expédition nocturne. Sa femme travaille avec ses sœurs et ses amies, qu'elle congédie après avoir fait la prière en commun. La croisée est ouverte, une échelle est posée contre le mur; un homme monte, c'est Ramiro qui vient parler de son amour à la dame de ses pensées. Surpris par le mari qui frappe à la porte, Ramiro se cache dans un coffre. Melendez a bien quelques soupçons, mais il est bon enfant et se retire bientôt. Leonora court au coffre pour délivrer Ramiro, elle l'invite à faire retraite. Ramiro ne répond pas; il est mort étouffé. Désespoir de Mme Melendez, qui aimait ce jeune hidalgo, quoiqu'elle le traitât avec rigueur. Comment se débarrasser de ce défunt incommode? Le portefaix passe dans la rue, on l'appelle, on le prie, et le rideau tombe au moment où Gasparillo charge Ramiro sur ses robustes épaules; mais l'amoureux plébéien a profité de la position scabreuse de la dame pour obtenir d'elle un rendez-vous, et le serment d'accomplir un souhait dont on lui fera part en temps et lieu.

En attendant sa belle, Gasparillo boit et se grise; il lui remet un billet qui contient les conditions du traité. Léonora paraît indignée des prétentions du portefaix; les alguazils la délivrent de ce tête-à-tête, mais c'est pour aggraver sa situation. Ils reconnaissent Gasparillo, ils l'ont vu porter un cadavre pendant

la nuit, ils le mènent en prison, et le corrégidor décide que Gasparillo sera pendu comme croque-mort. Léonora redoute les conséquences de cet événement; le portefaix se dévoue pour elle; il mourra sans livrer son secret. Ce Ramiro qui donne des inquiétudes à tant de gens n'est pas défunt; il arrive fort à propos pour proclamer l'innocence de Gasparillo, pour rassurer Melendez en épousant Christina. Le portefaix renonce aux amours du grand ton. Voilà donc trois ménages parfaitement heureux!

Ce drame, bâti sur un sujet connu, que tout le monde a pu voir à l'Ambigu-Comique, n'est point musical. Les scènes principales, qui devraient marcher rapidement, sont arrêtées par la musique. On chante quand le mari jaloux frappe à la porte; on chante plus long-temps encore lorsque Ramiro se meurt dans son coffre. La plupart des autres morceaux de chant ne tiennent point à l'action; c'est un chœur de travailleuses à la veillée; c'est une prière, des couplets sur l'amour et le silence et sur bien d'autres choses. M. Scribe réserve son esprit pour le Gymnase; il traite sans façon le public de l'Opéra-Comique, et les détails de son livret ne sont pas de nature à réveiller l'attention des spectateurs; ils s'endorment comme Ramiro.

M. Gomis est un homme de talent: les deux partitions qu'il nous a données l'ont prouvé. Les chœurs du *Revenant* et du *Diable à Séville* sont très-remarquables; le nouveau livret ne l'a pas si bien inspiré; sa musique manque d'invention et de mélodie, l'instrumentation en est bruyante et lourde, un placage de trombones, de trompettes et de cors vient sans cesse écraser les trop faibles violons de l'Opéra-Comique. Le mouvement de valse du duo du *Barbiere di Siviglia*, *All'idea di quel metallo*, se montre de temps en temps dans son introduction. L'air de Gasparillo est coupé sur le patron de celui du *fattotum della cità*, pour les paroles seulement; l'auteur a mis son musicien dans une situation périlleuse; cet air est trop long; un *adagio* succède trop tôt au premier motif qui est gai; cet air ne marche pas; il est composé de plusieurs parties incohérentes et mal attachées. Le trio du premier acte offre quelques jolis passages; je citerai celui qui est exécuté sans accompagnement; l'effet en est agréable; il plairait davantage si les parties vocales étaient mieux disposées. Le chœur de la veillée est très-bien, ainsi que la petite prière. La romance de l'amour et du silence n'a pas assez d'originalité pour un air que l'on entend trois fois pendant le cours de la pièce; on le reconnaîtrait difficilement sans le secours des paroles. Le reste n'a rien de remarquable; les deux duos contrarient tellement l'action du drame que s'ils étaient bons on consentirait peut-être difficilement à les écouter avec intérêt. Quant à l'ouverture je la passe sous silence et conseille à l'orchestre d'imiter cette réserve.

Chollet et Mlle Prévost ont fait leur rentrée par les rôles de Gasparillo et de Léonora; des applaudissemens unanimes les ont accueillis. Chollet a toujours une jolie voix dont il emploie trop souvent les sons de tête; sa partie a bien peu d'importance pour avoir motivé le long retard de son début. Mlle Prévost a mis de l'énergie et de la grace dans l'exécution de son rôle. Ceux du corrégidor, de Ramiro, de Christina ont été convenablement remplis par Henri, Thénard et Mlle Camoin. Les auteurs ont été nommés par Chollet, qui est venu recevoir de nouveaux applaudissemens. Je ne sais pas pourquoi les claqueurs, silencieux pour M. Scribe, ont salué M. Gomis; il me semble que par la raison qu'ils ont applaudi tous les morceaux, ils devraient applaudir aussi tous les auteurs. Les claqueurs n'ont pas voix délibérative; la consigne donnée leur sert de règle, et je ne pense pas que l'auteur des paroles mérite moins d'honneurs que celui de la musique.

R. A. M.

COURS DE CONTREPOINT ET DE FUGUE,

PAR L. CHERUBINI.

Le nom de Cherubini sur le titre d'un tel ouvrage est sans contredit la meilleure et la plus sûre garantie de son mérite. C'est un nom connu et vénéré dans tous les lieux où la musique a trouvé des autels et un culte. Et pourtant, combien peu d'élus entendront la voix de l'illustre vieillard! qu'il sera petit le nombre des hommes studieux qui se décideront à parcourir ces feuillets tout chargés des riches trésors de la science! Il est trop vrai: le plus beau et le plus saint de tous les arts languit de nos jours dans une déplorable décadence. La musique a perdu sa noble importance et son appui le plus sûr. Elle a déserté les temples du Seigneur pour dégénérer en plaisir frivole et mondain. Les principes sur lesquels elle reposait sont aujourd'hui méprisés, et les doctrines qui la soutenaient ont cessé d'exister. Contrepoint et pédantisme représentent maintenant deux idées synonymes. La science, en admettant l'opinion la moins défavorable, n'est plus qu'une vérité froide et décolorée. Les divagations d'une imagination déréglée remplacent la poésie; des masses de tons, sans ordre comme sans forme, cousues au bout les unes des autres par les principes les plus hétérogènes, voilà ce qu'on nous présente comme des œuvres de l'art; et quel art? celui précisément qui repose sur les idées et les images les plus délicates, celui précisément à qui l'ordre intime et extérieur est le plus nécessaire, celui dont le langage divin exprime les pensées les plus secrètes de l'âme. Ces observations ne sont que trop vraies en thèse générale, et malheureusement leur application n'est pas bornée à la seule musique; elle s'étend encore à toute la vie intellectuelle des hommes de notre époque. Qu'il nous soit donc permis de faire ici quelques remarques sur l'art dont nous nous occupons spécialement, ainsi que sur l'importance du contrepoint dans toute composition musicale!

Il est une antique vérité; c'est que, dans l'art comme dans la vie ordinaire, il faut se garder de ne considérer les choses que sous un seul point de vue, parce qu'en tout la grande condition consiste dans la réunion de l'unité et de la variété. Si nous devons avouer qu'au temps des anciens maîtres des Pays-Bas et de l'Italie, l'art musical n'avait pas encore atteint un haut degré de splendeur; s'il nous faut convenir que ces maîtres, perdant trop de

vue le sentiment et l'expression de leurs textes, s'égaraient souvent dans les subtilités de l'école au point de rendre les paroles vides de sens au lieu de donner à leur musique l'expression convenable; s'il est vrai qu'à force de courir après des développemens ingénieux de l'harmonie extérieure, ils oubliaient de donner à leurs compositions le charme du rhythme, de la mélodie et jusqu'à celui de l'harmonie intime; si nous confessons enfin que le despotisme des imitations et des renversemens excluaient les combinaisons harmoniques les plus riches d'effet, et réduisaient le langage musical à un idiome dont la simplicité doit nous paraître pauvre; certes, on ne fera pas difficulté de nous croire quand nous déclarerons que nous ne voudrions pas voir l'art revenir à cette époque. Mais ce que nous désirons, ce que nous regardons comme d'une nécessité absolue, si on veut que l'art musical ne perde pas toute son importance, c'est que les compositeurs apprennent, d'une part, à comprendre cette théorie vigoureuse et à se familiariser avec ses formes, de manière à s'en rendre maîtres sans jamais subir leur domination exclusive. Ce que nous voulons, c'est qu'au moyen de cette étude, ils apprennent à donner un point d'appui au feu brûlant de leur riche imagination comme à la fougue de leurs idées, point d'appui sans lequel ils ne peuvent donner à leurs œuvres ni unité, ni régularité, ni importance; et que, d'un autre côté, ils s'assurent une inépuisable richesse de formes entièrement analogue par sa nature même au principe de l'unité et de la variété réunies. Mozart était un contrepointiste consommé; on s'en aperçoit dans toutes ses œuvres, et pourtant il n'a écrit qu'un petit nombre de fugues; mais son inimitable ouverture de la *Flûte enchantée* restera éternellement comme un modèle de science du contrepoint, réunie à la plus heureuse inspiration d'une imagination riche et brillante, comme une création de l'ordre le plus élevé. Beethoven n'a jamais pû être content de lui-même comme contrepointiste sévère; mais cependant il a pénétré assez avant dans les mystères de la science pour semer ses chefs-d'œuvre immortels des plus belles fleurs de cet art aujourd'hui si négligé, et pour leur imprimer ainsi leur cachet de gloire éternelle. L'étude de la composition musicale devrait donc toujours être précédée par celle du contrepoint, et assurément nous ne pouvons recommander un meilleur guide pour cette étude que le présent ouvrage du doyen de notre art. Ce livre se distingue tellement par la clarté et la suite des idées; il est à la fois si bien raisonné et si complet, que nous lui assignons sans crainte une place d'honneur dans la littérature musicale, littérature d'ailleurs si pauvre. Pour justifier complètement notre opinion, il nous suffira d'offrir à nos lecteurs l'ordre et la disposition des principaux chapitres, et nous osons prédire à cette œuvre une gloire durable, bien qu'elle ait le malheur de paraître à une époque où de telles productions sont loin d'être reçues avec faveur. Après une courte introduction viennent des notions préliminaires développées d'une manière succincte, parce que l'auteur suppose que son élève possède parfaitement toute la théorie de l'harmonie. Il traite ensuite brièvement, mais avec énergie, du contrepoint à deux parties et de ses cinq espèces, en ayant soin de toujours réunir les exemples pratiques les plus convenables aux leçons de théorie les plus claires et les plus simples. C'est ainsi qu'il traite pareillement du contrepoint à trois et à quatre parties, et qu'il donne des exemples parfaits de contrepoint à cinq, six, sept et huit parties. La théorie de l'imitation et de ses différentes espèces suit celle du contrepoint double: 1° à l'octave; 2° à la neuvième; 3° à la dixième; 4° à la onzième; 5° à la douzième; 6° à la treizième; et 7° à la quatorzième. Vient ensuite une section qui traite du contrepoint triple ou quadruple dans ses divers renversemens; puis enfin la théorie de la fugue dans tous ses détails et toutes ses formes. Après avoir donné de nombreux exemples pratiques qu'on peut citer comme des modèles de fugue, le vénérable auteur termine son bel ouvrage par un nombre assez considérable de *canti fermi* ou chants donnés et basses pour le contrepoint à huit parties et à deux chœurs.

François Stoepel.

Revue critique.

Rondo brillant pour le piano sur la grande marche du cortége de *la Juive*, par Fr. Kalkbrenner. Op. 129. Prix: 6 francs.

Le titre de cet opuscule a commencé par nous surprendre. Un *petit* rondo pour le piano sur une *grande marche* de *la Juive*, ce puissant ouvrage où il n'y a presque rien que de colossal! Le rapprochement ne nous semblait pas heureux, et nous avions presque senti s'en augmenter notre dégoût pour tout le genre d'arrangement musical. M. Kalkbrenner nous a fait oublier nos préventions défavorables. Quoique traité avec un développement très-rapide, son œuvre renferme plusieurs formes parfaitement appropriées au caractère de l'instrument, et produisant par leurs contrastes des effets piquans et dignes d'intérêt. Pourtout on reconnaît la main du maître habile guidée par un goût toujours pur et une expérience consommée. Ce morceau ne peut manquer de s'attirer de nombreux partisans, et nous désirons qu'il en soit ainsi, parce qu'il est, comme tout ce qui sort de la plume de M. Kalkbrenner, correct et pur d'harmonie, sans être jamais plat par la forme ou pauvre par le fond des idées.

Fantaisie brillante pour le piano sur le chœur des buveurs de *la Juive*, par J.-B. Duvernoy. Op. 70. Prix : 6 francs.

Fantaisie brillante, c'est ainsi que M. Duvernoy désigne un morceau qui se compose d'une courte introduction, d'un thême avec un appendice que, dans son propre intérêt, l'auteur aurait dû garder dans ses cartons, de trois variations faciles et d'un finale écrit en *mi* bémol, quoique tout le reste de l'œuvre roule sur le ton d'*ut* majeur. Du reste, tout dans cet opuscule est facile, très-convenablement arrangé pour le piano, correct et bien écrit, de manière à ce qu'on puisse le recommander avec avantage aux amateurs qui ne sont pas encore parvenus à un grand talent d'exécution. M. Duvernoy nous paraît appartenir à cette classe de compositeurs qui visent moins à briller par des idées neuves et originales qu'à faciliter aux élèves l'étude de l'instrument. Ce but est des plus louables, et nous ne pouvons nous dispenser de témoigner à M. Duvernoy notre reconnaissante approbation.

Quintetto en *la* majeur pour flûte, deux violons, alto et violoncelle (contrebasse *ad libitum*), par E. Walkiers. Op. 49.

Depuis que Chérubini a prétendu, et ce n'est pas nous qui tenterons de le contredire à ce sujet, que *deux* flûtes sont encore plus mauvaises *qu'une seule*, cet instrument paraît avoir beaucoup perdu dans l'opinion des amateurs. En effet, si nous exceptons un certain nombre de jeunes gentlemen d'outre-mer, il n'y a plus aujourd'hui que bien peu d'amis de l'art qui s'élèvent au-dessus du modeste flageolet, pour arriver jusqu'à la hauteur de la grande flûte, dont s'occupent seuls les artistes de profession. C'est ainsi qu'on peut expliquer le peu de publications d'un genre élevé destinées à cet instrument, et le petit nombre de maîtres qui s'adonnent à ce travail difficile et ingrat. M. E. Walkiers est presque le seul à Paris qui s'impose cette tâche, et nous lui devons des éloges sincères pour la manière dont il s'en acquitte. Le quintetto dont nous avons la partition sous les yeux, prouve que M. Walkiers est un artiste possédant beaucoup de savoir-faire, et doué de ces qualités qui nous dédommagent si souvent de l'absence du plus précieux de tous les dons, le génie. L'œuvre que nous annonçons aujourd'hui est d'un effet presque toujours agréable ; il ne manque pas de quelques passages brillans ; l'exécution en est peu difficile, et, par toutes ces raisons, nous croyons devoir le recommander avec intérêt auprès des amateurs.

NOUVELLES.

*** Au premier juillet Mme Dorus-Gras doit s'éloigner de l'Opéra pour profiter d'un congé d'un mois.

*** Mme Malibran vient d'obtenir à Londres un succès de fanatisme dans l'opéra de *Fidelio* de Beethowen, où nous nous souvenons d'avoir admiré le jeu pathétique de Mme Schrœder. Nous avons sous les yeux plusieurs journaux anglais qui rendent compte de cette représentation. Tous s'accordent à exalter l'énergie passionnée dont Mme Malibran a fait preuve, et à la féliciter surtout de n'avoir point altéré la noble simplicité des chants de Beethoven, par la frivole coquetterie des *fioritures* à la mode. L'un de ces journaux, *l'Atler* résume ainsi ses éloges : « Il est bien rare au théâtre de voir entrer en conjonction deux astres aussi éclatans, un compositeur comme Beethoven, une cantatrice comme Mme Malibran. »

*** On prétend que Mme Malibran, qui est attendue à Milan l'automne prochain pour y donner trente représentations au théâtre de la Scala, doit y ouvrir en même temps un cours de déclamation dramatique.

*** On va remonter pour Chollet, outre *Zampa*, répété concurremment avec le *Portefaix*, trois ouvrages de M. Scribe, *la Fiancée*, *le Valet de Chambre* et *Fra-Diavolo*.

*** Revial, qui était sorti de l'Opéra-Comique à la suite d'une scène très-vive entre le directeur et lui, vient d'être réengagé au même théâtre, attendu la rareté des voix de ténors.

*** Mme Schütz a produite une vive sensation au théâtre de Kærntnerthor, à Vienne, dans le rôle d'Anna Bolena. Elle a été rappelée cinq fois de suite par les dilettanti autrichiens.

*** Donizetti vient de réparer l'échec qu'il a essuyé à Paris l'hiver dernier, en remportant un triomphe complet au théâtre dei Ravivati à Pise, avec son opéra de *Ugo, conte di Parigi*, où il a été merveilleusement secondé par Donzelli et Mlle Tacchinardi-Persiani.

*** Le théâtre de Milan, Alla-Canobbiana, a exécuté dernièrement une partition de Lauro Rossi composée sur le poème de *Léocadie*, mis en musique à Paris par M. Auber. Le compositeur italien a été beaucoup moins heureux que le français. Deux morceaux, notamment un cœur au second acte, ont seuls préservé sa partition d'un fiasco complet.

*** Miss Kelly, doublement célèbre à Londres, comme actrice et cantatrice, vient de se retirer définitivement du théâtre, où elle était considérée comme un modèle de bon goût et d'élégance.

*** On vient de jouer à l'Opéra de Londres, sous le titre du *Génie de la Clochette*, une traduction de la *Clochette* de M. Théaulon. La musique est d'un compositeur anglais nommé Georges Bodwell. Les journaux sont divisés sur le mérite de la partition qu'il a substituée à celle qui commença la réputation de notre Hérold. Un critique n'y voit que réminicences, que pillages perpétuels, *a rifacciamento*, *an omnium gatherum*. Un autre trouve de la grace dans les airs, une belle facture dans les morceaux de scène, et conclut en affirmant que cet ouvrage sera loin de faire tort à la réputation de la musique dramatique chez les Anglais Quoiqu'il en soit de cette diversité d'opinions, tous deux sont d'accord pour louer la manière dont le rôle d'Azolin a été joué et chanté par miss Kelly.

*** Un célèbre violoncelliste de Vienne, M. Werner, vient d'arriver à Paris, et se propose de se faire entendre très incessamment dans nos concerts d'été.

*** Mme Farrenc, pianiste distinguée, vient de faire exécuter au Gymnase-Musical une ouverture de sa composition.

*** Paris n'a plus le privilége exclusif de faire des réputations dans les arts, et la province commence à s'insurger contre ce monopole. Plusieurs journaux des départemens nous font connaître une jeune renommée musicale, Mlle Constant, élève de notre célèbre cantatrice Mme Damoreau Cinti, et qui a tout récemment enlevé les suffrages des dilettanti de Tours et d'Orléans. Si cette virtuose est appelée par un de nos théâtres lyriques, puissent les applaudissemens qu'elle obtient en ce moment aux bords de la Loire, faire écho sur les rives de la Seine !

*** Un journal allemand parle d'une petite merveille qui fait en ce moment l'admiration de la ville de Dresde. C'est un enfant de dix ans qui annonce un talent merveilleux sur la flûte. Il est né de parens israélites, et se nomme Kressmer.

*** Nous avons annoncé avec satisfaction qu'on devait exécuter à Saint-Eustache une messe en musique de M. Poisson. L'intolérance du curé de cette église a été un obstacle insurmontable. Le prêtre de la révolution de juillet n'a pas permis ce que l'église a autorisé jusqu'ici, ce que nous avons vu si longtemps à la chapelle même de Charles X : la participation des voix de femmes aux chants sacrés du compositeur. On se rappelle que l'archevêque de Paris avait imposé au curé de Saint-Roch une pareille interdiction à l'époque des funérailles de Boïeldieu : quel malheur pour la capitale des arts d'avoir à la tête de son clergé un esprit encroûté d'une telle barbarie !

MAURICE SCHLESINGER, 97, rue Richelieu.

Instructions utiles aux Pianistes

OUVRAGES NOUVEAUX

DE CHARLES CZERNY.

L'ART
D'IMPROVISER
MIS A LA PORTÉE
DES
PIANISTES.
Op. 200. Prix *net* : 12 fr.

L'ART
DE PRÉLUDER,
MIS EN PRATIQUE
POUR LE PIANO,
PAR 120 EXEMPLES
De préludes, modulations, cadences, fantaisies de tous genres.
Op. 300.—Prix *net* : 15 francs.

ÉTUDES
DE
LA VÉLOCITÉ,
POUR LE PIANO,
OU 30 EXERCICES
calculés pour développer l'agilité des doigts.
Op. 299. Prix *net* : 9 fr.

Souscription.

COURS
DE
CONTREPOINT ET DE FUGUE,
PAR L. CHERUBINI.

Cet important ouvrage, fruit de cinquante années de travail du célèbre CHERUBINI, sera publié incessamment. Pour le mettre à la portée de tous les artistes, le prix de souscription n'est que de 20 FRANCS NET. L'ouvrage contiendra plus de 200 planches : publié, il sera du prix de 30 FRANCS NET. La souscription est ouverte chez Maurice Schlesinger, 97, rue de Richelieu, et en province chez tous les marchands de musique et libraires.

MUSIQUE NOUVELLE
PUBLIEE PAR MAURICE SCHLESINGER.

Musique facile pour le piano.

AMUSEMENS
POUR LE PIANO,
A QUATRE MAINS,
COMPOSÉS PAR
JÉROME PAYER.

Quatre livraisons, contenant :

1re LIVRAISON. — Une sonatine, un rondo pastoral, et une galopade variée.

2e LIVRAISON. — Une chasse, une polonaise, introduction et variations sur un thème original.

3e LIVRAISON. — Ouverture à la Camera, rondo hongrois, andante gracioso, rondo russe, menuet et valse.

4e LIVRAISON. — Une barcarolle, un rondo militaire et une valse de Vienne variée.

Prix de chaque livraison : 3 fr. net.

Abonnement de Musique
D'UN GENRE NOUVEAU.

POUR LA **MUSIQUE INSTRUMENTALE** ET POUR LES **PARTITIONS D'OPÉRA.**

L'ABONNÉ paiera la somme de 50 fr.; il recevra pendant l'année *deux morceaux de Musique instrumentale ou une partition et un morceau de musique*, qu'il aura le droit de changer trois fois par semaine; et au fur et à mesure qu'il trouvera un morceau ou une partition qu'il lui plaira, dans le nombre de ceux qui figurent *sur mon Catalogue*, il pourra le garder jusqu'à ce qu'il en ait reçu assez pour égaler la somme de 75 fr., *prix marqué*, et que l'on donnera à chaque abonné pour les 50 francs payés par lui. De cette manière l'ABONNÉ aura la facilité de lire autant que bon lui semblera, en dépensant *cinquante* francs par année, pour lesquels il conservera pour 75 fr. de musique.

L'abonnement de *six mois* est de 30 francs, pour lesquels on conservera en propriété pour 45 fr. de musique. Pour trois mois le prix est de 20 fr.; on gardera pour 30 fr. de musique. En province, on enverra *quatre morceaux* à la fois. *Affranchir.*

N. B. *Les frais de transport sont au compte de MM. les Abonnés. — Chaque abonné est tenu d'avoir un carton pour porter la musique.* (Affranchir.)

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.

GAZETTE MUSICALE
DE PARIS.

RÉDIGÉE PAR MM. ADAM, G. E. ANDERS, BERTON (membre de l'Institut), BERLIOZ, CASTIL-BLAZE, ALEX. DUMAS, DE SAINT FÉLIX, FROMENTAL HALÉVY, JULES JANIN, LISZT, LESUEUR (membre de l'Institut), J. MAINZER, MARX (rédacteur de la GAZETTE MUSICALE DE BERLIN), MÉRY, D'ORTIGUE, PANOFKA, RICHARD, J. G. SEYFRIED (maître de chapelle à Vienne), F. STŒPEL, etc., etc.

2e ANNÉE. **N° 26.**

PRIX DE L'ABONNEM.

PARIS.	DÉPART.	ÉTRANG
fr.	Fr. c.	Fr. c.
3 m. 8	8 75	9 50
6 m. 15	16 50	18 »
1 an. 30	33 »	36 »

La Gazette Musicale de Paris
Paraît le DIMANCHE de chaque semaine.

On s'abonne au bureau de la GAZETTE MUSICALE DE PARIS, rue Richelieu, 97; chez MM. les directeurs des Postes, aux bureaux des Messageries, et chez tous les libraires et marchands de musique de France.

On reçoit les réclamations des personnes qui ont des griefs à exposer, et les avis relatifs à la musique qui peuvent intéresser le public.

PARIS, DIMANCHE 28 JUIN 1835.

Nonobstant les supplémens, romances, *fac simile* de l'écriture d'auteurs célèbres et la galerie des artistes, MM. les abonnés de la *Gazette Musicale de Paris*, recevront le premier de chaque mois *un morceau de musique de piano* de 10 à 20 pages d'impression.

Les lettres, demandes et envois d'argent doivent être affranchis, et adressés au Directeur, rue Richelieu, 97.

LES CONCERTS.

« CONCERT, harmonie produite par plusieurs instru- » mens ou par plusieurs voix, ou par les deux ensem- » ble. » Telle est la définition que le dictionnaire de l'Académie donne de ce mot; elle est excellente, et ce n'est pas sans étonnement que je l'ai trouvée dans un livre qu'il est dangereux de consulter quand il s'agit de termes de musique. Le mot *harmonie* a-t-il été placé avec intention en tête de cette phrase? a-t-on voulu donner à ce mot un sens tout-à-fait musical? Je veux bien le croire, dût-on m'accuser de faire trop d'honneur à nos littérateurs académiciens. Le mot y est, cela suffit; il est essentiel, car sans harmonie le concert ne peut exister; j'avais cette opinion avant d'avoir cherché dans notre dictionnaire classique, et j'applaudis à l'Académie avec toute la franchise d'un musicien, toutes les fois qu'elle est de mon avis. Je m'engage d'abord dans une dispute sur les mots; on pense peut-être que c'est pour allonger mon discours; point du tout, la définition de l'Académie une fois adoptée, mes recherches historiques sont abrégées de moitié. L'existence du concert ne remonte donc qu'aux temps où l'on a pratiqué l'harmonie, où le contrepoint a donné à la musique une puissance d'effet, une variété de dessins, un charme, un intérêt que l'unisson le plus mélodieux ou le plus formidable ne pouvait produire. Deux ou trois mille voix, six cents instrumens exécutant à l'unisson et à l'octave le même chant ne concertent point, ils se doublent les uns sur les autres. Jusqu'à ce qu'il ait été prouvé que les musiciens de l'antiquité connaissaient l'harmonie, je n'appellerai point concert les actions de grâces chantées par les Israélites après le passage de la Mer-Rouge, les divertissemens musicaux exécutés autour de la statue du Veau-d'Or, les chœurs de jubilation de David et de la fille de Jephté, les inspirations lyriques d'Achille et de Phémius, de Démodocus et de Thermosyris, les soirées musicales d'Aspasie où se rendaient les *dilettanti* fashionables d'Athènes, les assauts mélodieux des jeux olympiques, les improvisations du fameux chanteur et cytharède Néron et les ensembles foudroyans produits par les cinq mille musiciens que sa magnificence impériale entretenait. Tout cela n'était point un concert proprement dit, puisque aucune partie ne concertait avec l'autre. Je ne serai pas plus indulgent pour le plain-chant et les chansons guerrières des Français du temps de Clovis et de Charlemagne; les rois, les princes et les grands avaient alors des musiciens qui chantaient dans leurs palais et pendant leurs repas. Les psalmodies de l'Église figuraient au dessert et servaient de cortége aux chansons à boire, aux ballades guerrières. Gontran était si passionné pour les psaumes, les antiennes et les répons qu'il les faisait exécuter pendant son dîner; il voulait même que Grégoire de Tours fît chanter chaque prêtre ou chaque musicien dans l'ordre prescrit par l'office divin.

En 816, les prêtres avaient une conduite très-licen-

cieuse; le luxe et la débauche régnaient également parmi les évêques et les clercs. Ils se paraient de baudriers et de ceintures d'or, où pendait un coutelas orné de pierreries. Ils portaient des habits magnifiques et des éperons à la manière des chevaliers. Amateurs de la bonne chère, ils ne négligeaient pas les autres agrémens de la vie. Pour soutenir ce faste et fournir aux dépenses qu'entraînait leur goût pour le plaisir, ils cherchaient à concilier, par toutes sortes de moyens, l'affection des dispensateurs des grâces. Les plus grands bénéfices devenaient le prix de leurs flatteries ou de leurs bassesses. Tel est le progrès que fait en peu de temps le désordre dans le clergé le plus réglé, lorsque l'exemple des évêques lui prépare les voies.

Ce n'était point assez d'obliger les clercs du palais à reprendre un extérieur décent; il fallait encore substituer à leurs plaisirs profanes des exercices convenables à leur état. L'empereur Louis Ier y pourvut en donnant des maîtres de musique à tous ces galans tonsurés; on leur permit de s'occuper de littérature quand ils avaient assez chanté la gamme. La pénitence était fort agréable; mais la prudence voulut qu'on usât d'artifice pour ramener peu à peu les ecclésiastiques à leur devoir; et les exercices de solfége, les réunions musicales servirent d'introduction aux louanges du Seigneur, qu'ils entonnèrent ensuite d'une voix plus ferme et plus sonore, surtout quand on les leur faisait chanter à table. Louis psalmodiait l'office avec ses clercs, et la musique était son occupation favorite.

Louis d'Outre-Mer étant à Tours avec sa cour, vers l'an 940, plusieurs seigneurs de sa suite entrèrent dans l'église de Saint-Martin pendant que l'on y célébrait l'office. Ils furent très-surpris d'y voir le comte d'Anjou, Foulques II, placé au rang des chanoines et chantant les vêpres. Ces courtisans vinrent dire au roi que le comte était devenu prêtre, et le roi se moqua de son cousin d'Anjou. Cette raillerie déplut si fort au comte, qu'il écrivit le lendemain une lettre à Louis, qu'il termina par cette phrase : « Sachez, sire, qu'un roi sans musique » est un âne couronné. » Tous ces faits prouvent que l'on aimait beaucoup la musique dans ces temps où la civilisation était bien peu avancée. Meroflède et Marcovère, maîtresses de Caribert, donnèrent des fêtes à leur royal amant; on chantait, on dansait à ces fêtes, on y jouait même des pastorales. Voilà donc à la fois le concert, le ballet, et l'opéra si l'on veut. Thibault, comte de Champagne, composa de fort jolies romances qu'il chantait, accompagné par ses ménestrels, à la cour de Blanche de Castille, mère de Saint-Louis. Tous ces exercices musicaux n'étaient cependant pas ce que nous appelons aujourd'hui un concert.

Bien plus, l'harmonie était découverte depuis longtemps; on en goûtait les charmes, on portait aux nues les œuvres des compositeurs assez habiles pour enchaîner des accords et faire concerter ensemble diverses parties, et cependant on n'avait pas encore eu l'idée de réunir des musiciens et des auditeurs dans le seul but d'exécuter et d'entendre de la musique. Ces assemblées n'existaient point, et le mot de *concert* qui les désigna plus tard était inconnu. L'art s'était agrandi prodigieusement, on ne chantait plus des antiennes et des versets, entre la poire et le fromage, comme à la cour de Gontran. La musique sacrée était réservée pour les églises, et les compositeurs avaient écrit une infinité de pièces d'une mélodie plus agréable, d'un sentiment plus tendre, d'un style moins pompeux et d'une exécution en général plus facile, qu'ils destinèrent aux réunions particulières, aux plaisirs des *dilettanti*. On donna le nom de *Musique de Chambre* à ces compositions familières, à ces pièces fugitives, parmi lesquelles on remarquait beaucoup de chansons populaires écrites à quatre parties et des madrigaux du plus grand mérite sous le rapport des effets d'harmonie et de la disposition savante des parties. Orlando Lasso, Monteverde, Luca Marenzio, Palestrina, Carlo Gesualdo, prince de Venouse, ont laissé des modèles admirables dans ce genre.

Cette musique de chambre, d'abord écrite sur un seul livre, sans être pourtant mise en partition, était d'une exécution incommode, puisque tous les virtuoses devaient lire à la fois sur les deux pages qu'on leur présentait. On imagina ensuite d'avoir un petit livre d'un format in-8° oblong pour chaque partie. Cette bibliothèque musicale reposait sur les tablettes du salon de compagnie, et toutes les fois que la société présentait assez de virtuoses pour faire entendre un quatuor, un quintette vocal, et que l'on avait quelque disposition à se livrer au plaisir de faire et d'écouter de la musique, on distribuait les livrets et le concert commençait; si le nombre des exécutans le permettait, on doublait, on triplait les parties. Ces concerts n'avaient rien de prévu, rien de préparé; on chantait partout où la réunion se trouvait. C'était sur une terrasse par une belle nuit d'été, dans une gondole qui se balançait sur la mer doucement agitée, ou que l'on abandonnait au courant paisible du fleuve. On chantait plus souvent après les repas, et si la séance musicale avait lieu dans un salon, les musiciens se rangeaient encore autour d'une table, ainsi qu'on peut le voir dans plusieurs anciens tableaux de l'école vénitienne. De là vient que les madrigaux sont appelés *ma-*

drigali di tavolino, par quelques auteurs. Cette manière de procéder, cette spontanéïté dans le plaisir devait avoir beaucoup de charmes. L'art du chant était encore inconnu; les compositeurs ayant quatre, cinq, six voix à faire manœuvrer pouvaient restreindre le diapason de chacune dans ses limites les plus ordinaires; si les madrigaux présentaient des difficultés on les réservait pour les savans, et le menu peuple des *dilettanti* savait se contenter des chansons. Il était donc facile d'établir sur le champ un concert dans une société fashionable, où l'on rencontrait beaucoup de bons musiciens et des personnes heureurement organisées que les chefs de pupître guidaient. On formait alors un ensemble vocal comme on ajuste aujourd'hui une contredanse; les huit danseurs avertis par la ritournelle du piano sont en place; ils ont déjà rompu leurs rangs, chassé et déchassé, ont exécuté leurs solos, donné la main pour la chaîne anglaise, balancé, sans que personne ait demandé s'ils avaient fait une étude approfondie de l'art des Vestris et des Taglioni. Ces danseurs s'amusent, et leurs mouvemens gracieux et cadencés présentent un tableau fort agréable pour les assistans.

Les voix seules furent employées dans ces concerts jusqu'au milieu du quinzième siècle; aucun accompagnement ne les guidait. A cette époque, on imagina de leur donner ce précieux soutien et de joindre les voix aux accords des instrumens. Cet accompagnement ne fut d'abord qu'une doublure exacte des parties vocales, chaque chanteur avait son sosie dans le petit orchestre, et l'archet ou la corde pincée suivait absolument la même marche que lui. Les compositions étaient même disposées de manière que les pièces pouvaient être exécutées par les voix seules ou les instrumens seuls, s'il était impossible de réunir ces deux groupes de musiciens. Le luth, le théorbe, les guitares, le clavecin, l'épinette, les violes, quelquefois l'orgue étaient employés pour doubler les voix. On avait soin d'échelonner les instrumens et les voix du grave à l'aigu dans une exacte proportion d'intonation, le dessus de viole était à l'unisson du soprane, la viole bâtarde, le luth doublaient les parties vocales intermédiaires, et la basse de viole chantait avec la voix de basse.

L'invention de la *basse-continue* que l'on attribue généralement à Louis Viadana, fit une révolution dans la musique de chambre. La basse vocale ne sonnait pas toujours, les diverses figures du dessin musical exigeaient qu'elle gardât le silence de temps à temps, et comme la basse de viole doublait sa partie, cet instrument grave se taisait toutes les fois que la voix de basse comptait des pauses. Viadana affranchit la basse instrumentale de cette servitude, et disposa sa partie de sorte qu'elle continuât sa marche d'un bout à l'autre de la pièce. Cette basse non interrompue reçut des chiffres qui indiquaient les accords que chaque note devait porter; ces accords plaqués ou arpégés sur le clavecin, le luth, l'archi-luth et le théorbe, fournirent une harmonie riche et variée dans ses formes, qui prépara les voies pour arriver à un bon système d'accompagnement. La musique de chambre changea de face; elle acquit bien plus de puissance et produisit des résultats d'un plus grand intérêt.

Après la conquête de l'Italie par nos armées, les statues grecques, les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Dominiquin, etc., vinrent enrichir nos musées; des camées antiques, des vases précieux, une infinité d'objets d'art que les vainqueurs avaient apportés à Paris étaient offerts à l'admiration des amateurs. La musique n'avait pas été négligée, et les bibliothèques de Venise nous livrèrent aussi leurs trésors. Des collections admirables de *madrigali*, de *ricercari* des auteurs les plus fameux, des monumens sans prix pour un amateur, puisqu'ils étaient manuscrits et qu'il n'en existait pas de copie, furent déposés à la bibliothèque du conservatoire de Paris. Toutes ces collections étaient en petits livrets et en parties séparées. En lisant chaque partie l'une après l'autre, il était difficile d'apprécier le mérite de ces compositions; la notation d'ailleurs m'embarrassait, les barres de mesure n'étaient point marquées. M. Perne, mon maître, m'en donna la clé. Je voulus alors m'approprier une partie de ces pièces curieuses en les copiant; et pour en saisir toutes les beautés, je les mis en partition. Après avoir fait plusieurs essais, je remarquai des lacunes dans l'harmonie, des entrées sans réponse, des figures tronquées, enfin j'avais beau chercher, collationner, revenir sur mes pas, je ne trouvais jamais mon compte. J'eus recours à mon savant maître, et nous découvrîmes qu'à toutes ces collections il manquait une cinquième partie, que les rusés Vénitiens n'avaient point livrée. Un recueil de madrigaux pour deux sopranes, ténor et basse paraît complet; on l'avait accepté pour tel; la partie de baryton, celle dont l'absence pouvait être le moins remarquée était restée à Venise. Les généraux enclouent leurs canons et démontent les pièces avant de les abandonner à l'ennemi. En étudiant long-temps les quatre parties que j'avais sous les yeux, je parvins à retrouver la cinquième, je le présumai du moins; je laissai pourtant ce travail qui présentait de trop grandes difficultés sans promettre des résultats bien satisfaisans. Les chances de la guerre nous furent contraires, et les quatre volumes des collections de madrigaux allèrent rejoindre leur cinquième qui n'avait pas changé de garnison, et se complétèrent en rentrant à Venise.

Jusqu'en 1543, les virtuoses de la chapelle du roi de France chantaient et jouaient des instrumens aux fêtes et divertissemens de la cour. François I[er] établit un corps de musiciens indépendans du service divin, et l'attacha spécialement à sa chambre. Des joueurs d'épinette s'y font remarquer; voilà donc un concert organisé à la cour de France. Albert, fameux joueur de luth, en faisait les délices, témoin ces vers de Marot:

Quand Orphéus reviendrait d'Elysée,
Du ciel Phébus, plus qu'Orphéus expert,
Jà ne serait leur musique prisée,
Pour le jour d'hui tant que celle d'Albert:
L'honneur d'aînesse est à eux comme appert;
Mais de l'honneur de bien plaire à l'ouïr,
Je dis qu'Albert par droit doit en jouir,
Et qu'un ouvrier plus exquis n'eût su naître,
Pour un tel roi que François réjouir,
Ni pour l'ouvrier un plus excellent maître.

Par cet éloge d'Albert et ceux que Benserade, Boileau, St-Evremont, madame de Sévigné, Voltaire, Dorat, etc., ont donnés à Lulli, à Rameau, à Grétry, on voit qu'à toutes les époques le musicien favori du public a été porté aux nues, et que Terpandre, Arion, Orphée, Apollon même étaient de bien petits garçons, de misérables croque-notes auprès du virtuose à la mode. Dans tous les temps on a tenu le même langage; voici la profession de foi des *dilettanti* du quatorzième siècle:

« Vous trouverez des personnes qui osent bien vous » demander si la musique des anciens était meilleure » que la nôtre? Ah, frère André! qu'il est des hommes » malheureusement nés! pour eux la magnificence du » déchant (l'harmonie) n'existe pas. Pour eux n'existent » pas les mélodieuses compositions d'Adam de le Halle » et de Guillaume de Macheau, qu'on entendra encore » avec transport dans mille ans d'ici; car nos plus » fameux chantres ne cessent de vous dire qu'il en sera » de la musique actuelle comme du vin dont ils boivent: » plus elle vieillira, plus on la trouvera bonne. » *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, par A.-A. Monteil.

L'invention du drame lyrique eut une grande influence sur la musique de chambre; les amateurs voulurent chanter les airs, les récitatifs qu'ils avaient entendus au théâtre, et, pour briller à leur tour en les exécutant, ils étudièrent l'art du chant. La musique d'ensemble, les réunions musicales perdirent une grande part de leurs attraits quand on eut goûté de plus vives jouissances aux représentations dramatiques. Les instrumens furent perfectionnés, la famille du violon s'empara de l'orchestre, et donna le moyen d'exécuter des symphonies, bien imparfaites sans doute, mais qui n'obtinrent pas moins le privilége d'intéresser sans le secours des voix. La cantate avec son allure dramatique vint agrandir les formes des pièces destinées aux concerts. On chantait encore à table; cet usage s'est long-temps soutenu; mais vers la fin du dernier siècle il n'avait plus rien de remarquable sous le rapport musical.

« Il vous faudra trois voix: un dessus, une haute-» contre et une basse, qui seront accompagnés d'une » basse de viole, d'un théorbe et d'un clavecin pour les » basses continues, et de deux dessus de violon pour » jouer les ritournelles. » C'est ainsi que, dans *le Bourgeois gentilhomme*, le maître de musique organise le concert que M. Jourdain veut offrir à la marquise Dorimène, dont les beaux yeux le font mourir d'amour. M. Jourdain tranchait du grand seigneur; la dépense ne l'effrayait pas, et si l'ordonnateur de sa fête ne demande pas un plus grand nombre de musiciens, c'est que les ducs et les marquis n'en employaient pas davantage quand ils avaient concert dans leur hôtel.

A l'époque où Cambert et Lulli firent représenter les premiers opéras français, les instrumens à vent n'étaient admis dans l'orchestre que pour y figurer en chœurs séparés ou doubler à l'unisson les parties de violons et de basse. On peut en faire la remarque en lisant les partitions d'*Isis*, d'*Armide* et le *Te Deum* de Lalande. On ne reconnaissait alors de parfaite harmonie que dans une réunion de sons homogènes. Les dessus de violon étaient accompagnés par les quintes et les basses de violon, et plus tard par la contre-basse, qui vint compléter la famille de violon et fut introduite en 1700 à l'Opéra par Monteclair qui en joua. On ne s'en servit d'abord que pour soutenir les chœurs. Les violons séparés de leur famille n'avaient qu'un rôle bien secondaire dans les concerts; on a vu que Molière, suivant l'usage de l'époque, ne leur donnait que des ritournelles à jouer.

Comme les hautbois, les flûtes, les trompettes, devaient être entendus chacun séparément, on imagina de former aussi une famille pour ces instrumens, en leur donnant des systèmes harmoniques complets, pareils en tout à ceux du violon et de la viole. Il y eut donc des dessus, des quintes, des basses et même des contre-basses de flûte, de hautbois, de trompettes. Les instrumens d'espèce différente ne jouaient point ensemble. On donnait un concert de violons, un concert de flûtes, de hautbois, de trompettes. Les voix ne marchaient guère qu'avec les luths, les théorbes, les violes, dans ces réunions musicales. On en voit la preuve dans le récit du *Menteur*, de P. Corneille; Dorante, en parlant de sa fête nocturne, y place les instrumens en chœurs séparés, que l'on entend l'un après l'autre, et réunit les voix aux

luths. Madame de Sévigné, le 16 juillet 1677, fait le récit d'une soirée musicale offerte aux fashionables admis à l'hôtel de Condé; on y admira six hautbois qui sonnaient dans un coin du jardin, six violons dans un autre, des flûtes douces un peu plus près, un souper enchanté, une basse de viole admirable.

La réunion des violons aux instrumens à vent rendit inutile cette abondance de dérivés. La famille du hautbois est restée intacte : elle compte toujours les dessus de hautbois, le cor anglais, quinte de hautbois, le basson et le contre-basson ; mais ces instrumens ont acquis dans l'orchestre une parfaite indépendance : le cor anglais n'y figure que rarement pour certains récits d'un caractère mélancolique, et le basson y est considéré comme basson et non comme basse de hautbois. La viole était alors l'ame de tous les concerts, l'instrument favori des dames de la cour de Louis XIV. On voit beaucoup de portraits de femmes de qualité qui tiennent sur leurs genoux la viole d'amour ou par dessus de viole, dont elles jouent. La Sainte-Cécile, peinte par Mignard, accompagne sa voix avec la basse de viole, instrument à sept cordes de la grosseur du violoncelle.

« Le violon n'a rien de noble, et beaucoup de bas musiciens en vivent, » dit La Vieuville de Freneuse ; les auteurs dramatiques de ce temps abandonnent le violon aux laquais : lisez *le Grondeur*, *Crispin musicien*. C'était alors le gagne-pain du ménétrier, du maître à danser. Les *dilettanti* du bel air auraient rougi de se montrer un violon à la main. C'est de Corelli que cet instrument reçut ses lettres de noblesse : Corelli fit entendre ses sonates, les publia ; ces compositions excitèrent un enthousiasme général dans l'Europe musicale, et le violon, de la sorte illustré, devint l'instrument à la mode.

CASTIL-BLAZE.

(*La suite au prochain numéro.*)

UN DERNIER MOT SUR M. HENRI HERZ

ET SES COMPOSITIONS.

Lorsque nous entreprîmes la tâche de combattre le goût fade et frivole de notre époque, en dirigeant spécialement notre critique contre les productions de M. Henri Herz, le héros de l'école à la mode quant à la musique de piano, nous ne regardions pas comme une chose absolument impossible de voir cet artiste rentrer dans une meilleure voie et réparer, au moins en partie, le mal qu'il a fait à l'art. Nous nous abusions alors. Si l'on ne veut point admettre qu'il y ait mauvaise volonté de sa part ou qu'il ne nous ait point compris, on ne peut se refuser à reconnaître que son bon génie l'a totalement abandonné, que la source inféconde de ses inspirations est entièrement tarie, et que son imagination, frappée d'une stérilité complète, ne sait plus enfanter jusqu'à la plus faible apparence d'une idée ou d'une forme neuve et originale. Quant à des idées, quant à une véritable puissance créatrice, il est vrai qu'il n'en a jamais possédé ; car tout son savoir et tout son savoir-faire se sont toujours bornés au talent de fabriquer des variations ; mais il est incontestable, néanmoins, qu'il a, jadis, trouvé plus d'une combinaison mélodique d'un caractère intéressant, et que plusieurs de ses ouvrages, tels que ses variations sur des motifs de la violette, de Joseph, du Crocciato, etc, offrent des passages d'un bel effet et d'une construction très-régulière. Mais de tout cela, à ce qu'il paraît, il ne reste plus rien à M. Herz. Chacune de ses nouvelles productions est toujours inférieure à celle qui l'a précédée, toujours plus dépourvue de mérite, et, dès ce moment, la critique n'a plus rien à voir à ses œuvres, car elles sont *au-dessous* de toute critique, ainsi que nous allons le démontrer tout à l'heure, tant pour justifier ce jugement qui peut paraître sévère, que pour motiver la résolution que nous avons prise de ne plus nous occuper des ouvrages de M. Henri Herz aussi longtemps qu'ils ressembleront à ses dernières compositions.

Il dépendrait de nous d'user d'un argument simple et irréfragable pour prouver la chute rapide et inévitable de cet artiste, en nous étayant de ce fait que sa musique a perdu la moitié de sa vogue d'autrefois; qu'elle n'est plus admise dans les cercles où se réunissent les amateurs les plus éclairés de l'art musical, parce que le bon goût, corrompu pendant un temps par des compositions fades et efféminés, se réveille chez eux, et que, tout en suivant des directions tout opposées, ils s'attachent, dès ce moment, les uns à la musique *classique* c'est-à-dire aux chefs-d'œuvre de Mozart, de Beethoven, de Hummel, de Moscheles, de Weber ; les autres à la musique *poétique* qu'on appelle aussi musique *romantique*. Mais nous aimons mieux nous livrer à une analyse des deux derniers ouvrages de M. Herz, qui portent le titre : Variations brillantes *d'une coupe nouvelle*, op. 78 ; les Rivales, deux mélodies variées, op. 80 ; parce que nous croyons pouvoir la faire servir en même temps à démontrer combien est à la fois naturelle et nécessaire l'heureuse révolution qui s'opère dans le goût du jour, révolution qui nous promet une plus belle époque dans le domaine des arts, pourvu, toutefois, que les deux tendances que nous venons de signaler, prennent, en réagissant l'une sur l'autre, une direction plus *élevée* et

un cours plus *régulier*; pourvu que les formes qui appartiennent à chacune d'elles, deviennent plus véritablement poétiques, et que la poésie, elle-même, cesse de s'égarer dans des rêveries désordonnées et dépourvues de sens.

La première des deux compositions dont nous avons à nous occuper, attire l'attention du lecteur par la singularité de son titre : ces brillantes variations, dit-il, sont d'une coupe nouvelle. Nous pardonnerions volontiers ce petit artifice à M. Herz, parce qu'il ne peut que disposer le public musical à plaindre l'auteur, s'il en est réduit à recourir à de tels moyens d'attraction; mais encore faudrait-il, cependant, qu'il y eût réellement quelque chose de neuf dans la forme de sa production. Or, nous n'y avons absolument rien trouvé de nouveau, ainsi qu'on pourra facilement s'en convaincre par l'analyse exacte que nous allons faire de l'œuvre en question. Elle commence par une « introduzione allegro maestoso », qui, à part deux mesures *unisono*, que l'on a déjà souvent entendues, n'offre, certes, rien de majestueux, à moins que M. Herz ne voulût voir le maestoso dans le passage insignifiant qui nécessite le croisement, si suranné, des bras; car tout ce qui suit est du « cantabile » et, après les quatre premières mesures du thème, qui ont été intercalées ici d'une manière fort spirituelle, on ne trouve encore rien de majestueux, mais bien une cadence en passages chromatiques du style le plus commun et arrangés pour la main droite. Vient ensuite le thème, cavatine tirée d'*Anna Bolena*, laquelle cavatine se distingue, à la vérité, par une coupe nouvelle; mais, malheureusement, ce n'est point à M. Herz qu'en revient l'honneur, et ce qu'il y a de réellement neuf dans cette partie du morceau ce sont les fautes qu'on y peut relever dans la construction rhythmique. En effet, la première reprise consiste en une phrase de quatre mesures et en une autre de six. Une infraction, toute semblable, aux règles de la symétrie rhythmique se fait remarquer dans la seconde reprise, qui est composée de onze mesures, et qui devrait en avoir trois de moins ou cinq de plus. Le « Ritornello in tempo » est à un tel point *extraordinaire* que nous ne pouvons nous empêcher de le recommander particulièrement à l'attention de nos lecteurs.

Ce n'est point là, sans doute, ce que M. Herz a voulu nous donner pour du nouveau. Mais voyons sa première variation. La mélodie du thème fait la base de cette variation, qui pivote d'abord sur une figure de triolets, exécutée en premier lieu par la main droite, puis par la main gauche, et, enfin, par les deux mains à la fois, ainsi que cela se pratique depuis trop long-temps pour toutes les compositions du même genre. Après la seconde reprise, M. Herz passe de la tonalité de *fa* dans celle de *ré bémol*, non, comme on pourrait le supposer, pour y développer quelque idée originale, mais pour y reproduire tout simplement le thème sous une forme complétement surannée. Si c'est là la coupe nouvelle qu'on a voulu nous offrir, nous sommes dispensés du soin de lui assigner un rang. Une innovation toute semblable, dont nous devons faire mention, afin de ne point paraître injustes, c'est la manière dont M. Herz a écrit les quatre triolets de la troisième mesure de cette première variation. Cette manière nous semble encore assez *extraordinaire* (nous ne voulons pas nous servir d'une autre expression) pour que nous croyions devoir la signaler d'une manière toute particulière.

La seconde variation consiste en figures de triples croches d'une couleur monotone, entremêlées, suivant une ancienne coutume, de quelques traits du thème, et elle se termine, comme la première, par une coda sans tonalité dominante, mais où l'auteur parcourt, dans l'espace de huit mesures, le petit nombre de tons que voici : ut, ut mineur, sol, sol mineur, ré, ré mineur, la, la mineur, mi, fa dièze, si, mi, la, ré, sol, ut, fa, mi. Vient ensuite une espèce d'andante, puis encore le thème, présenté sous une forme qui ne nous paraît nullement, ici, à sa véritable place. Cette forme est la même dont M. Herz s'est assez heureusement servi dans ses variations à quatre mains sur des motifs de *Guillaume Tell* et dans quelques autres de ses œuvres. Pour juger combien cette seconde variation est également dépourvue d'originalité et d'intérêt, il suffira de jeter les yeux sur la page 9.

A cette dernière variation succèdent deux pages remplies de traits qui ont visiblement coûté de grands efforts d'invention à l'auteur; la seconde de ces pages n'est pas dénuée de mérite, mais le tout forme un hors-d'œuvre inutile, que M. Herz nous annonce sous le titre de morceau d'une coupe nouvelle. Quant à la finale, nous ne pouvons parler avec quelque éloge que de la forme des vingt mesures qui suivent l'introduction, si pauvre d'ailleurs de tous points; tout le reste n'est qu'un amas de phrases détachées, dans la réunion desquelles on n'a suivi aucun plan, et qui, en reproduisant sans cesse et de la manière la plus fastidieuse la figure principale du thème, font bien un peu de bruit mais point d'effet. Nous espérons que la coupe nouvelle de M. Herz ne trouvera point d'imitateurs; mais nous désirons bien vivement qu'il se rencontre bientôt un musicien, vraiment doué du génie de l'invention, qui s'applique à prêter un nouveau charme au genre des *variations* à l'aide de combinaisons de formes encore inconnues mais

bien conçues et qui soient agréables à l'oreille, tout en satisfaisant aux préceptes de l'art.

Le second des ouvrages en question de M. Herz, et qui est, à ce que nous croyons, sa production la plus récente, nous semble, s'il est possible, encore inférieur au premier, tant sous le rapport de la forme qu'à l'égard du fond et de la facture en général.

Cette seconde composition offre d'ailleurs quelque chose qui n'est vraiment pas ordinaire, savoir le prélude, qui est écrit dans la mesure de 5[4 ou, selon M. Herz, dans les mesures de 3[4 et de 2[4, qu'il a fait alterner. Nous ne voulons point examiner ici si les règles du beau permettent de se servir en toute occasion de la mesure de 5[4; mais ce qui est certain et ce que l'on concevra sans plus ample démonstration, c'est que des mesures d'un genre tout différent ne sauraient se rencontrer dans une seule et même œuvre musicale, sans nuire à la beauté de l'ensemble, parce que le sentiment de la mesure binaire détruit le sentiment de la mesure ternaire et vice versâ, et que, dès lors, le tout forme un chaos de fragmens incohérens, de telle sorte qu'à proprement parler, il n'y a point d'ensemble. L'effet de ce prélude est donc nul. Du reste, si M. Herz s'est trompé ici, nous reconnaissons qu'il a, du moins, *essayé* parfois de produire quelque chose de neuf. — Malheureusement, la bonne volonté ou un calcul laborieux n'y suffit point; pour créer du nouveau, il faut encore cette bagatelle que l'on nomme communément *génie*. — La cadence qui conduit au thème, est d'une facture tout ordinaire, et l'auteur aurait mieux fait de la supprimer. Le thème lui-même est une mélodie suisse, qui a, déjà souvent, été variée plus heureusement par d'autres musiciens et, tout récemment encore, par M. Charles Schunke. Sous le rapport de l'invention, les quatre premières variations sont d'un genre si ordinaire, et elles sont, en partie, si dépourvues de goût, comme, par exemple, le n. 3, qu'elles ne méritent point qu'on en fasse mention, d'autant plus qu'elles n'offrent pas non plus d'intérêt sous le rapport harmonique, et qu'elles roulent toujours sur les trois accords de ut, sol et ré. La siciliana qui succède à ces variations, est un court épisode en la mineur, entièrement étranger au thème; cependant elle est d'un bon effet, parce que, écrite dans une autre tonalité, elle rompt la grande monotonie du morceau, sans que l'on y aperçoive, d'ailleurs, la moindre trace d'un talent d'invention. Ce qui, à notre avis, a le mieux réussi à l'auteur, c'est la finale à l'écossaise : elle est d'une allure gaie, et la première moitié, du moins, de cet épisode est moins fade et produit plus d'effet que tout ce qui précède.

Dans le cas où nous nous trouvons, c'est une triste tâche que celle du critique : nous manquons de courage pour soumettre le n. 2 *des Rivales* à une analyse aussi détaillée que celle que nous venons de terminer. Nous nous bornerons donc à dire, quant à ce numéro, qu'il vaut, en général, mieux que le premier, bien que ce second morceau soit encore loin d'avoir assez de mérite pour faire honneur à un compositeur de quelque talent. L'exécution des deux numéros n'offre pas de grandes difficultés. Le prix de 7 fr. 50 c. pour 12 pages, à la vérité bien gravées, nous paraît excessivement élevé; mais M. Herz rançonne les éditeurs de telle façon qu'ils sont excusables de vendre fort cher de la musique si bien faite.

EXTRAIT DE LA STATISTIQUE GÉNÉRALE
DE L'EMPIRE D'AUTRICHE ET DU ROYAUME DE PRUSSE,

Publiée dans le Journal des travaux de la Société française de Statistique universelle;

PAR G. DU MONT.

AUTRICHE.

Les arts sont cultivés avec succès dans les différens états de l'empire d'Autriche, surtout la *musique*, la *peinture*, la *sculpture* et l'*art de la gravure*. Ainsi que dans tout le reste de l'Allemagne, la *musique*, cette poésie au langage divin, est, pour les habitans des provinces autrichiennes allemandes, comme une seconde religion; elle fait aussi les délices des peuples du royaume lombardo-vénitien. Les Bohémiens sont doués à un très-haut degré du sentiment musical, et les excellens orchestres des régimens autrichiens sont, en grande partie, composés d'individus de cette nation. Enfin, jusque dans les hautes montagnes du Tyrol, l'art de la musique embellit l'existence des sujets autrichiens. Ce n'est guère plus que dans ces montagnes, dont les habitans ne se sont que faiblement écartés de la simplicité primitive de leurs mœurs, qu'on entend encore de véritables *chants populaires*. Ces mélodies tyroliennes, dont le charme est si universellement senti, expriment parfaitement les qualités caractéristiques de l'habitant du Tyrol, la gaîté, la cordialité et le courage; c'est surtout par le mouvement de danse qui leur est propre, par leur rhythme si bien marqué et dont on se sent agréablement bercé, que ces mélodies sont si attrayantes; aussi rivalisent-elles avec des compositions musicales d'un ordre plus élevé. On sait le haut rang que le monde musical assigne à la ville de Vienne, dont les mœurs sont à moitié italiennes : comme en Italie, on y voit, pendant les belles nuits d'été, nombre de chanteurs parcourant les rues, armés

de leurs guitares, lors même qu'ils n'y sont point appelés par le plaisir d'offrir leurs hommages, en accens mélodieux, à la dame de leurs pensées. La société philharmonique de Vienne fait instruire, à ses frais, deux cents jeunes garçons et jeunes filles dans toutes les branches de la science musicale.

PRUSSE.

Pour achever de donner, quant aux écoles primaires, une idée du système d'instruction publique adopté dans le Nord ainsi que dans le Sud de l'Allemagne, il me reste à parler d'un objet plus important qu'on ne pourrait être tenté de le croire au premier abord : c'est l'enseignement du chant dans toutes ces écoles. De tous les arts, la musique est le seul dont le charme irrésistible captive tous les cœurs, et l'heureuse influence qu'elle peut exercer sur les mœurs d'un peuple est maintenant un point si généralement reconnu, que la dernière loi rendue en France sur l'instruction élémentaire en a prescrit l'étude dans toutes les écoles du royaume. Depuis long-temps, on est pénétré en Allemagne des heureux effets que produit la musique sur les mœurs, et son action y est puissamment secondée par l'instinct musical dont ses habitans sont si éminemment doués. J'ai déjà dit, dans mon Aperçu sur la monarchie autrichienne, que les Allemands du midi et du centre possédaient cet instinct à un plus haut degré que ceux du nord. Toutefois, si ces derniers n'excellent pas, en général, au même point que leurs compatriotes du sud, dans la culture et dans la pratique de cet art, si inépuisable en jouissances nobles et délicates, ils sont, néanmoins, assez doués du sentiment musical pour en faire la source de leurs plaisirs les plus vifs. Ainsi, l'enseignement du chant dans les écoles primaires de la monarchie prussienne atteint complétement son but. Les impressions tendres et religieuses que cause la musique contribuent à rendre l'enfance plus docile, plus aisée à plier aux bonnes habitudes; et, en conservant son empire sur des imaginations qu'elle a subjuguées dans le premier âge, elle entretient, plus tard, dans l'adolescent, dans l'homme mûr, les penchans louables qu'elle est apte à faire naître, et devient pour eux le délassement le plus attrayant, souvent même une consolation dans les amertumes de la vie.

Dans les écoles primaires allemandes, on n'ouvre jamais les classes sans que tous les élèves chantent ensemble.

Les gouvernemens allemands sont si convaincus du pouvoir que l'art musical exerce sur les esprits, qu'ils ont introduit l'étude du chant dans l'armée comme dans les écoles élémentaires. Indépendamment du chef d'orchestre ordinaire, un maître de chant est attaché à chaque régiment, et les soldats vont à cette école de chant aussi régulièrement qu'ils vont à l'exercice.

NOUVELLES.

*** Mlle Schneider, élève de Bordogni a débuté au grand Opéra de Berlin, par le rôle de Desdemona d'*Otello*; elle a obtenu un succès *légitime* et a été rappelée après la représentation.

*** MM. Berr et A. Adam viennent d'être chargés par M. le ministre de l'intérieur de la direction du grand concert d'harmonie qui sera donné aux Tuileries à l'occasion de l'anniversaire des trois journées de juillet. Cette direction ne pouvait être confiée à des mains plus habiles. On parle beaucoup de deux ouvertures nouvellement instrumentées, et qui doivent produire un grand effet.

*** Le dimanche de la Pentecôte a été célébré à Cologne une des plus belles fêtes musicales dont l'Allemagne ait encore offert l'exemple. Les divers morceaux choisis pour cette solennité étaient exécutés par huit cents musiciens et choristes. De toutes parts se propage la passion des concerts-monstres.

*** Nous mentionnons avec empressement une nouvelle preuve de la rapidité avec laquelle se répand partout le goût de la musique. Nos départemens de l'ouest ont voulu entrer en lutte avec le midi de la France pour les fêtes musicales. Il s'est formé une grande association entre les sociétés philharmoniques de Niort, de Poitiers, de la Rochelle, de Saint-Jean-d'Angely, de Fontenay, de Saintes, de Rochefort, d'Angoulême et de Chatellerault. Cette association presque colossale a été inaugurée à Niort par une solennité brillante, la veille des fêtes de la Pentecôte. L'orchestre comptait quatre-vingt-seize exécutans, plus de quatre-vingts personnes chantaient dans les chœurs. Huit cents amateurs s'étaient déjà empressés d'inscrire leurs noms sur la liste des souscripteurs fondateurs de l'association. Ainsi le zèle des citoyens pour les beaux-arts qui sont la gloire du pays, répare, autant qu'il est possible, la complète insouciance du gouvernement à cet égard.

*** La *Muette de Portici* d'Auber, traduite en italien vient d'obtenir au théâtre Valle de Rome, le plus brillant succès. Nous commençons à rendre à l'Italie les présens lyriques que nous avons si long-temps reçus d'elle.

* L'ouvrage en 4 actes de MM. Melesville et Carafa, dont le titre est encore un mystère, va entrer en répétiton prochainement. La partition est à la copie. Mlle Prévost y remplira, dit-on, un rôle important.

* M. Adam compose en ce moment la musique d'un ouvrage en actes dont les paroles sont attribuées à MM. Leuven et Brunswick, et où Chollet jouera, dit-on, le principal rôle.

* Il vient d'arriver à Paris une famille de paysans bavarois, qui est un véritable phénomène dans le monde musical. Les huit membres dont elle se compose, le père et sept enfans, âgés de trois à treize ans, excellent tous, sans en excepter le plus jeune, sur plusieurs instrumens. La famille Grassel a déjà obtenu de grands succès dans les capitales de l'Italie et de l'Allemagne.

* Moreau-Sainti, l'ex-acteur de l'Opéra-Comique, est en ce moment à Paris avec sa femme.

* Le 1er juillet Mme Dorus-Gras prendra son congé de six semaines, qu'elle ira exploiter à Lille, à la Haye et à Bruxelles.

MM. les abonnés à la GAZETTE MUSICALE dont l'abonnement finit le 30 juin, sont priés de le renouveler afin de ne pas éprouver d'interruption dans l'envoi du journal.

Gérant, MAURICE SCHLESINGER.

Paris. — Imprimerie d'EVERAT, rue du Cadran, 16.